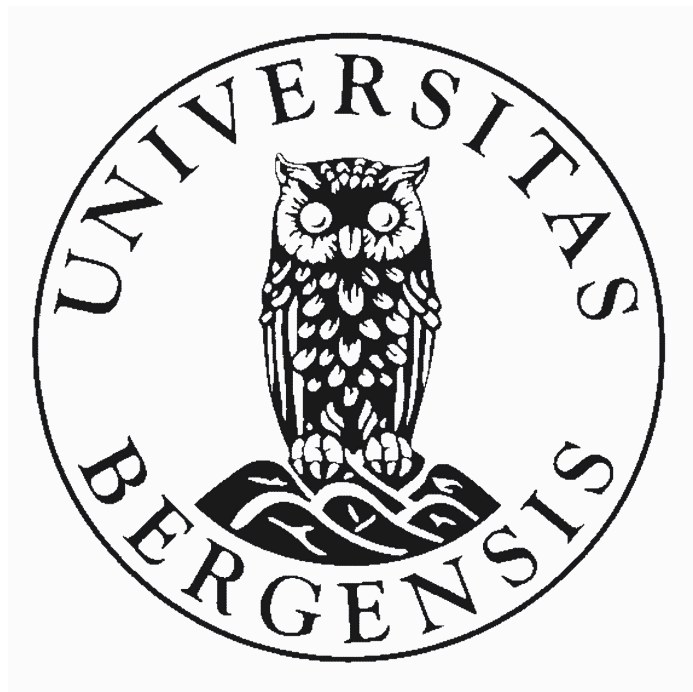


# Ambjørnsen i bok og på film

- narrative analyser av adaptasjonsfilmene *Døden på Oslo S*, *Elling* og *Øyestikker*



**Håvard Martinsen**

Masteroppgave i medievitenskap  
Institutt for informasjons- og medievitenskap  
Universitetet i Bergen

Juni 2010

## FORORD

Jeg vil i første rekke takke min veileder Peter Larsen for verdifulle innspill og gode samtaler om oppgavens teoretiske fundament. Hans tydelige og strukturerende kommentarer har vært til uvurderlig hjelp også i det analytiske arbeidet med filmene og i utformingen av et helhetlig prosjekt.

Intervjuene med forlagsredaktør i Cappelen Damm, Eva Grøner, tidligere rettighetsansvarlig i Cappelen Damm, Pip Hallén og manusforfatter Nikolaj Frobenius har gitt godt materiale for oppgaven, og jeg vil takke for deres åpenhet og interesse rundt oppgaven. En takk rettes også til manusforfatter Axel Hellstenius for hans personlige tekster om arbeidet med *Døden på Oslo S* og *Elling*. Forlagssekretær i Cappelen Damm, Kirsten Lier skal ha sin takk for utfyllende data om opplagstall på Ingvar Ambjørnsens bøker.

Konstruktive tilbakemeldinger har også vært resultatet av samtalene og diskusjonene med mine venner og medstudenter. Henriette Sæther, Ingvil Kjørholt, Kari Klyve og særlig Espen Osmundsen har bidratt til både et sosialt og produktivt miljø som har gitt ny innsikt og ferske perspektiver underveis i prosessen. Jeg skylder dere alle en takk for de innspillene dere har kommet med, og jeg vil for alltid se tilbake på tiden i Bergen med glede.

Min far, Øyvind Martinsen, skal ha sin takk for innsatsen som korrekturleser og hans kunnskapsrike betraktninger både på oppgavens språklige og innholdsmessige struktur.

Familie og venner har vist overveldende interesse og oppmuntret til fremgang gjennom hele prosessen. For det er jeg evig takknemlig. En spesiell takk til min kjære Mari for hennes evige optimisme og konstante oppmuntring.

Håvard Martinsen  
Bergen, 31.05.10

# INNHALDSFORTEGNELSE

<b>1.0 INNLEDNING .....</b>	<b>4</b>
Problemstilling .....	4
Om adaptasjoner .....	4
Hvorfor Ambjørnsen? .....	5
Gjennomføring, begrensninger og fokusområder .....	6
<b>2.0 TEORETISK TILNÆRMING.....</b>	<b>8</b>
<b>2.1 NARRATOLOGI .....</b>	<b>8</b>
<b>2.2 HVA ER EN FORTELLING? .....</b>	<b>9</b>
<b>2.3 DISKURS OG HISTORIE – SYUZHET OG FABULA .....</b>	<b>10</b>
Prinsipper for syuzhet .....	11
Kunnskap, selvbevissthet og kommunikativitet.....	11
<b>2.3 HVORDAN FORTELLE.....</b>	<b>13</b>
Den narrative kommunikasjonsmodellen.....	14
Impliserte fortellerelementer.....	14
Eksplisitte fortellerelementer .....	15
Førstepersons forteller.....	16
Tredjepersons forteller .....	17
Karakterer.....	17
Fokalisering.....	18
Branigans åtte nivåer.....	20
Finnes det en forteller i film? .....	21
<b>2.4 ADAPTASJONSTEORI .....</b>	<b>23</b>
Tre typer .....	24
Justering .....	25
Style – stilbegrepet .....	26
<b>3.0 ANALYSER .....</b>	<b>29</b>
<b>3.1 ULIKE FILMER – ULIKT FOKUS .....</b>	<b>29</b>
<i>Døden på Oslo S</i> .....	29
<i>Elling</i> .....	29
<i>Øyestikker</i> .....	29
<b>3.2 DØDEN PÅ OSLO S .....</b>	<b>30</b>
Innledning .....	30
Synopsis og syuzhet.....	30
Fabula.....	32
Pelle - fortelleren.....	34
Tematikk .....	37
Viktigheten av familie.....	38
Avslutning.....	38
<b>3.3 BRØDRE I BLODET / ELLING .....</b>	<b>40</b>
Innledning .....	40
Synopsis og syuzhet.....	41
Fabula.....	42
Normal?.....	44
Kjell Bjarne .....	48
Tonen i filmen .....	50
Avslutning.....	51
<b>3.4 ”NATT TIL MØRK MORGEN” / ØYENSTIKKER.....</b>	<b>53</b>
Innledning .....	53
Synopsis og syuzhet.....	54
Fabula.....	55

Novelleformen .....	56
Setting .....	57
Eddie og Kullmann .....	59
Maria .....	60
Thomas .....	62
Fortellersituasjonen .....	63
Avslutning .....	64
<b>4.0 ADAPTASJONER I KONTEKST .....</b>	<b>67</b>
Adaptasjoner i Norge .....	67
Historien i fokus .....	67
Kielland, Solum og Truffaut .....	68
Norsk Filminstitutt og adaptasjoner .....	70
<b>4.1 TALLENES TALE .....</b>	<b>71</b>
Forlagets del av kaka .....	71
Elling .....	71
<i>Døden på Oslo S</i> .....	72
<i>Øyestikker</i> .....	73
<b>5.0 AVSLUTNING .....</b>	<b>74</b>
Adaptasjoner .....	74
Fabula, syuzhet, fortellere og karakterer .....	75
Filmatiske valg .....	77
<b>6.0 KILDER .....</b>	<b>82</b>
Filmer og litterære fiksjonstekster .....	82
Akademiske tekster .....	82
Internett .....	84
Intervjuer og personlige tekster .....	84

## 1.0 INNLEDNING

### Problemstilling

I overgangen fra ett medium til ett annet vil en fortelling forandres. I utgangspunktet kan de viktigste historieelementene beholdes, dersom dette er ønskelig. Karakterer, setting, handling og dialog utgjør basisgrunnlaget for en fortelling både i en litterær- og i en filmatisk fortelling. Forskjellen ligger i fortellingenes mediespesifikke utgangspunkt. Dette innebærer også en forskjellig opplevelse for leseren og tilskueren: "While the reader moves from the printed word to visualizing the objects portrayed, the spectator moves in the oppsite direction, from the flux of images to naming the objects portrayed and identifying the events recounted" (Stam 2005: 14). En film realiserer dermed fiksjonen den fremstiller på en annen måte enn hva som er tilfelle i litteraturen. Målet med denne oppgaven er å se på realiseringen av fiksjonen i tre ulike spillefilmer som er basert på tre litterære tekster skrevet av Ingvar Ambjørnsen.

Filmene jeg har valgt er *Døden på Oslo S* (Eva Isaksen 1990), *Elling* (Petter Næss 2001) og *Øyestikker* (Marius Holst 2001), som er basert henholdsvis på Ambjørnsens tekster *Døden på Oslo S* (1988), *Brødre i blodet* (1996) og "Natt til mørk morgen" (1997).

Ut fra dette har jeg etablert følgende problemstilling:

*Hvilke forskjeller er mulig å spore i fortellingene slik de blir presentert på film, og hvilke valg kan ha motivert disse forskjellene?*

### Om adaptasjoner

Skal man tro Christopher Vogler, forfatteren av *The writer's journey* (2007) så er nesten alle (gode) fortellinger like, i betydningen at de kan alle brytes ned til svært elementære bestanddeler som man kan finne igjen i de fleste historier. Film er en forholdsvis ny måte å fortelle historier på. Mens litterære tekster, i alle dets former, har eksistert i flere tusen år har filmen sin opprinnelse fra slutten av 1800-tallet. At filmen derfor har sett mot litteraturen i sin leting etter fortellinger er ikke overraskende. Adaptasjoner bringer en fortelling ikke bare bort fra sitt opprinnelige medium, men de vil også i de fleste tilfeller være rammet inn i en ny kontekst. Tid, sted, samfunn og kultur vil potensielt ha forandret seg drastisk fra det som var tilfelle når romanen ble skrevet og utgitt. Dette påvirker hvordan en fortelling blir mottatt, noe som ofte fører til at en romans rammer blir oppdatert for i større grad å kunne møte de

normer, verdier og samfunnsmessige implikasjoner en fortelling kan ha på tilskuerne (Hutcheon 2006: 142). Hollywood har lang tradisjon for å amerikanisere utenlandske romaner så vel som utenlandske filmer. Etter tall fra 1992 har 85% av alle filmene som har vunnet beste film under Oscar-utdeling vært adaptasjoner (Ibid.:4), samtidig som Oscar-statuetter også deles ut i kategorien for beste adapterte manus. Men gitt Hollywoods stadig økende fokus på internasjonale markeder og publikum, så kan man spore en utvikling mot å fjerne trekk ved fortellinger som kan karakterisere dem som bundet i spesifikke nasjoner. Nasjonale, regionale og historiske trekk blir med dette dempet i et forsøk på å globalisere og modernisere innholdet (Ibid: 146-147).

### **Hvorfor Ambjørnsen?**

I 2008 hadde *Den siste revejakta* (Imtiaz Rolfen 2008) premiere på norske kinoer. Det var den åttende filmen basert på en litterær tekst skrevet av Ingvar Ambjørnsen, og den åttende som ble satt opp på kino. I norsk sammenheng er dette ikke bare imponerende, det er også nokså enestående. Enestående også i den forstand at alle filmene som er blitt produsert på bakgrunn av hans materiale har opplevd suksess. Knut Hamsun er Norges mest filmatiserte forfatter med 26 titler på listen ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)), uten at alle disse filmatiseringene har oppnådd suksess eller stått imot tidens tann. Unntaket her er naturligvis *Sult* (Carlsen 1966). Filmatiseringene av Gunnar Staalesens romaner om Varg Veum gjør han også til en populær forfatter i filmverdenen, men kun to av filmene har blitt satt opp på kino. Et annet interessant punkt ved Ambjørnsen-adaptasjoner er det faktum at Ambjørnsen selv ikke deltar i utforming av manus eller andre produksjonsposter. Andre kjente forfattere som Erlend Loe og Lars Saabye-Christensen er begge svært tilstede i arbeidet med filmatiseringene, og er gjerne kreditert på manussiden. Dette gjelder ikke for Ambjørnsen, som selv har uttalt at han ikke er spesielt opptatt av film. I mine øyne gir dette mer kredibilitet til Ambjørnsens fortellinger, på bakgrunn av at han selv ikke fremmer egne interesser eller ønsker å påvirke resultatet av filmatiseringene nevneverdig. Det er en profesjonalitet som gjennomsyrrer hans forhold til egne verk, noe som, ifølge hans redaktør, også kjennetegner hans arbeid (Grøner 2010).

Et annet punkt som gjør Ambjørnsen interessant for denne oppgaven er variasjonen i fortellingene hans. Pelle & Proffen-serien er barne- og ungdomsbøker, Elling-serien er romaner for et noe eldre lesersegment, og "Natt til mørk morgen" er en novelle for voksne lesere. Med såpass ulike fortellinger i bokform er det interessant å se hvilke forskjeller som kan spores i filmene.

### **Gjennomføring, begrensninger og fokusområder**

I kapittel 2.0 vil jeg fremlegge og diskutere den teorien jeg mener er mest nyttig for oppgaven. Særlig vil det fokuseres på narratologi og narrativ teori. Innen narrativ teori anser jeg David Bordwell for å være blant de fremste, noe som vil sette sitt preg på denne delen av oppgaven, og med det også analysene. Bordwells teorier er relativt oppdaterte (1985), noe som gir han et godt utgangspunkt i forhold til andre teoretikere han kritiserer og bygger videre på. Jeg vil også trekke inn teoretikere som er kritiske til Bordwell. Robert Stam, Seymour Chatman og Edward Branigan vil kunne nyansere det teoretiske grunnlaget oppgaven bygger på. Adaptasjonsteori vil også bli behandlet, selv om omfanget av dette begrenser seg selv. Det forelegger ingen ekstensiv adaptasjonsteoretisk kanon, noe som igjen er med på å viktiggjøre narratologi og annen narrativ teori på dette området. Narratologiske perspektiver på film og litteratur synliggjør både likheter og forskjeller i måten fortellinger blir fortalt på i de to ulike medieplattformene. Avslutningsvis i kapittelet vil jeg oppsummere og skjematiskere hvilke perspektiv jeg spesifikt ønsker å benytte meg av i det analytiske kapittelet som følger.

Jeg vil i denne oppgaven ikke være spesielt opptatt av det filmtekniske. Det vil være lite, om noe, fokus på mise-en-scène, klipp-frekvens, kamerabevegelser eller andre stilistiske elementer. Generelt vil filmtekniske begrep ikke brukes med mindre det er nødvendig for å kunne påpeke noe spesifikt i henhold til fortellingen. Intensjonen med oppgaven er å se på forskjellene i fortellingene når de blir fortalt gjennom to ulike medier. *Stil*begrepet vil i filmsammenheng innebefatte de metoder en filmskaper har for å kunne presentere sin fortelling, og hvilke valg som er blitt gjort i de ulike filmene for å oppnå det ønskede resultatet. Etter min mening er dette mulig å gjennomføre uten å gå inn i tekniske detaljer om filmatiske prosesser. Det er *resultatet* av bruken av de tekniske innretningene som er av interesse for oppgaven, og videre hvordan disse resultatene påvirker og former fortellingene. Selv om Bordwells definisjon av *style* inkluderer det tekniske i film har jeg altså valgt å utelate dette fra analysene. Dersom jeg hadde valgt å kun analysere én film hadde tekniske perspektiver og mer kvantitative data vært mer naturlig å ha med, men slik jeg har definert rammene for denne oppgaven tillater ikke oppgavens lengde eller vinkling at dette inkluderes.

I analysekapittelet (3.0) vil jeg ta for meg de tre ulike bok/film-parene i kronologisk rekkefølge. Deler av analysene vil være like, særlig gjelder dette i presentasjonen av synopsis, syuzhet og fabula. Denne skjematiskeringen av handlingen vil gi en bedre oversikt over de ulike bestanddelene i fortellingene og vil også gi en pekepinn på hvilke scener som fremstår

som viktigst. Videre i analysene vil det være ulike fokusområder for de ulike filmene, da det er tydelige forskjeller både mellom uttrykket i bøkene, samt filmene imellom. Disse forskjellene vil presiseres i innledningen i kapittelet.

Kapittel 4.0 vil være et kontekstkapittel hvor jeg ser på adaptasjonsfilmens rolle i den norske filmbransjen, og hvordan filmkonsulentene ved Norsk Filminstitutt i nyere tid har sett på betydningen av litterære tekster på film. Adaptasjonsfilmens rolle i norsk filmproduksjon generelt vil også drøftes. Videre vil jeg se på økonomiske fordeler for forlagsbransjen i forhold til adaptasjoner. Dette vil basere seg på opplagstall fra Cappelen Damm, forlaget som gir ut Ingvar Ambjørnsens bøker.

Avslutningsvis vil jeg oppsummere, samle trådene og forsøke å si noe spesifikt og generelt om Ambjørnsens fortellinger og hvordan de presenteres på film.



## 2.0 TEORETISK TILNÆRMING

### 2.1 NARRATOLOGI

Begrepet *narratologi* dukket for første gang opp i Tzvetan Todorovs tekst *Grammaire du Décaméron* i 1969. Som et relativt vidt begrep (teorien eller vitenskapen om fortellinger) har begrepet etter fremleggelsen av Todorovs tekst blitt brukt retrospektivt om flere studier som omhandler lignende tema. På generelt grunnlag kan man si at narratologien er fortellingens semiotikk; at narratologer forsøker å etablere felles verktøy, prinsipper og begreper for analyse av fortellinger, på tvers av medier.

Narratologi er tradisjonelt knyttet opp mot litteraturteori og litteraturkritikk, men filmteoretikere som David Bordwell, Seymour Chatman og Edward Branigan er tilsynelatende alle enige om at film og filmfortellinger også har sin rettmessige plass under denne paraplyen. Fra et narratologisk utgangspunkt – alle narrative tekster kan brytes ned til historie og diskurs – vil det være uproblematisk å adaptere litterære tekster til film; en historie i seg selv er sjelden mediespesifikk (Chatman 1978: 15, 19-21). Hver kunstform sies å ha sitt eget domene for sine uttrykk. Dette domenet består av mediets evne til å produsere verk som er særegne for mediet. Dette betyr både at aktører innen dette domenet skal etterstrebe disse særegenhetene som mediet er best til, samtidig som de skal forsøke å skille seg fra de andre mediene (Carroll 1996: 40-41). Ut fra på dette kan man si at adaptasjonsfilmen automatisk vil være annerledes enn romanen, og at en reproduksjon uten at forbehold tas om filmens særegne presentasjonsform er umulig. At filmnarratologer hevder at film har sin rettmessige plass i narratologien, og at filmer, argumenterer Bordwell, består av de samme narrative grunnelementene som litterære tekster, understreker den viktige narrative bestanddelen i film, og at adaptasjoner på den måten kan ivaretas på gode måter. Narratologi og annen narrativ teori blir med dette et kryssningspunkt for fortellinger fortalt i ulike medier, med de samme begreper og redskaper for analytisk og teoretisk studie.

## 2.2 HVA ER EN FORTELLING?

Edward Branigan definerer i *Narrative comprehension and film* (1992: 3) en fortelling som

a way of organizing spatial and temporal data into a cause-effect chain of events with a beginning, middle, and end that embodies a judgement about the nature of the events as well as demonstrates how it is possible to know, and hence to narrate, the events.

Med dette definerer Branigan både hva det vil si å *fortelle*, samtidig som han legger premissene for det som blir fortalt - fortellingen. En fortelling er altså en eller flere hendelse(r), som kan organiseres kausalt i tid og rom, og som rettferdiggjør sin egen eksistens ved å fremstå som troverdig på ett eller flere plan. Forenklet kan man si at en fortelling presenterer et hendelsesforløp som befinner seg i tid og rom.

I sitt hovedverk fra 1972, *Narrative Discourse*, definerer Gérard Genette det franske ordet *récit*, forstått som *fortelling*, på tre ulike måter. Disse definisjonene distingverer tre nivåer ved en fortelling, og dertil bruken av ordet i ulike situasjoner.

Den første betydningen, *diskursbetydningen*, er den Genette anerkjenner som den mest brukte i dagligspråket. Her brukes ordet fortelling om diskursen i en roman eller film. Fortelling refererer her til selve den narrative ytringen: "the oral or written discourse that undertakes to tell of an event or a series of events" (Genette 1980: 25). Med andre ord – filmen eller romanen som fortelling.

Den andre betydningen, *historiebetydningen*, er ikke like utbredt ifølge Genette. En fortelling vil i denne betydningen forstås som innholdet i den tidligere nevnte diskursen. Å analysere en fortelling vil i dette tilfellet innebære å "study [the] totality of actions and situations taken in themselves, without regard to the medium, linguistic or other, through which knowledge of that totality comes to us" (Ibid.: 25).

Den siste betydningen er selve handlingen å *fortelle*, eller *narrasjonsbetydningen*. Dette er den eldste betydning av begrepet, og konstituerer den ur-dramatiske fortellersituasjonen. "Without a narrating act, therefore, there is no statement, and sometimes even no narrative content" (Ibid.: 26).

Disse tre ulike betydningene kan inkluderes i de narratologiske prinsippene for en narrativ tekst. Den første betydningen henviser til en fortellings diskurs, den andre til fortellingens

historie, og det siste punktet henviser til måten fortellingen blir fortalt på. Dette vil være en mediespesifikk betydning, av Bordwell referert til som *stil*. I det videre vil jeg drøfte mer om betydningen av diskurs og historie, med bakgrunn i Genette og filmteoretikeren David Bordwell.

## 2.3 DISKURS OG HISTORIE – SYUZHET OG FABULA

Sentralt i narratologien står begrepsparet diskurs og historie. Noe forenklet kan man si at historien er fortellingens *hva*, og diskursen er fortellingens *hvordan*. Diskursen er altså måten historien blir presentert og kommunisert på. Et generelt kjennetegn ved alle narratologiske studier og teorier, både før og etter 1969, er at de alle anerkjenner at det i en fortelling – en narrativ tekst – kan skilles mellom dens *story* (historie) og *discourse* (diskurs) (Bal 1997: 12). Dette skillet kan spores tilbake til 1910-1930-tallet og de russiske formalistene, som i stedet brukte begrepene *syuzhet* og *fabula* om diskurs og historie. David Bordwell (1985: 49-53) ilegger diskursen, med grunnlag i de nevnte russiske formalistene, et nytt nivå han kaller *stil* (*style*). Mens diskursen forholder seg til den dramaturgiske prosessen i en fortelling, omhandler stilbegrepet de tekniske og filmatiske elementene. Stil er mediespesifikk, og er i film uløselig knyttet opp mot det filmtekniske. I de fleste filmer vil diskursen være en dominerende kraft som utnytter ulike stilvalg som verktøy for fortellingen. Bordwell, som selv bruker begrepene *syuzhet* og *fabula* om diskurs og historie, definerer med dette fortelling i film som en prosess hvor "the film's *syuzhet* and *style* interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the *fabula*" (Ibid.: 53). Med andre ord, i de fleste filmfortellinger vil *narration* (forstått som *syuzhet*+*stil*) omorganisere diskursen for dermed å overlate til tilskueren å konstruere *fabulaen* på nytt. *Syuzhetet*, den filmatiske teksten, er lik for alle tilskuere, i form av at den er et fysisk produkt. *Fabulaen*, derimot, vil potensielt kunne konstrueres på svært ulike måter. Ulike hint i fortellingen (*narration*) vil forsøksvis lede tilskueren på rett vei i fremstillingen av *fabulaen*. Styrken i fortellingen vil avgjøre om denne prosessen vil kunne være intersubjektiv – forstått på samme måte av flere individuelle tilskuere. Richard Maltby har påpekt at i moderne Hollywoodfilmer så vil den narrative konstruksjonen "neither [confirm] nor [deny] either interpretation. Instead, it provides supporting evidence for both outcomes while effectively refusing to take responsibility for the story some viewers may choose to construct" (1996: 438). Dette refererer Branigan til som en kamelon-tekst som forsøker å fremstå slik tilskueren ønsker at den skal fremstå gjennom å være "adaptable, resilient and accomodating" (Branigan 1992: 98).

### **Prinsipper for syuzhet**

Det er i hovedsak tre ulike prinsipper som gir syuzhetet innflytelse over fabulaen, og dette er tre prinsipper Bordwell delvis har hentet fra Gérard Genette (1972). Det første prinsippet er *narrativ logikk*, forstått som kausale eller ”naturlige” progresjoner i fortellingen, eller handlinger utført av karakterer som er i overensstemmelse med karaktertrekk og tidligere handlinger. Denne logikken kan også undermineres ved å la tilskueren trekke falske konklusjoner som deretter blir oppklart senere (Bordwell 1985: 51). Et nyere eksempel på dette kan være *Shutter Island* (Scorsese 2010), hvor fabulaen filmtilskueren blir ledet til å konstruere blir snudd på hodet avslutningsvis i filmen.

*Narrativ tid*, som er prinsippet Bordwell har hentet fra Genette, peker på *orden*, *varighet* og *frekvens*. Orden peker på når i historien ulike hendelser finner sted, og kan være lineær eller ulineær. Ulineære episoder presenteres gjennom *analepser* (tilbakeskuende), som kan deles inn i *eksterne* (utenfor narrativets rammer) og *interne* (innenfor narrativets rammer), og *prolepser* (foroverskuende). Varighet fokuserer på forholdet mellom diskurstid (filmens lengde) sett opp mot historiens faktiske varighet. Dette prinsippet åpner muligheten for at ”[the] syuzhet can suggest fabula events as occurring in virtually any time span” (Bordwell 1985: 51). Frekvensen refererer til forholdet mellom antall ganger en hendelse blir presentert versus antall ganger den blir fortalt eller nevnt i diskursen. Frekvensen kan være *singulær* (presentert én gang : fortalt én gang), *repetitiv* (presentert flere ganger : fortalt flere ganger) og *iterativ* (presentert flere ganger : fortalt én gang). Er narrasjonen *kumulativ* kombineres det singulære med det repetitive hvor en enkel hendelse blir presentert gradvis gjennom flere tilbakeskuende scener (Genette 1980).

Det tredje prinsippet, *narrativt rom*, leder tilskueren til forståelsen av hvor handlingen finner sted og hvor karakterer befinner seg i fortellingens handlingsrom.

Disse tre prinsippene vil kunne lede tilskueren til å konstruere en fabula basert på måten syuzhetet blir fremstilt på. Dette er dramaturgiske verktøy for å opprettholde spenning, undergrave eller underbygge mulige hypoteser rundt fabulaen, flytte handlingen fra et sted til et annet eller påpeke at to eller flere hendelser finner sted samtidig (Bordwell 1985: 51-52).

### **Kunnskap, selvbevissthet og kommunikativitet**

Et fotografi har potensialet til å kommunisere ekstreme mengder informasjon. Av den grunn vil en film kunne kommunisere enda mer informasjon. Hvilke historieelementer som

inkluderes, hvordan og hvorfor de presenteres kan si mye om fortellingen, og i tillegg gi tilskueren viktige impulser i konstruksjonen av fabula. Meir Sternberg (1978, i Bordwell 1985: 57-61) organiserte disse fortellerstrategiene i tre kategorier som Bordwell har navngitt *knowledge*, *self-consciousness* og *communicativeness*.

For å kunne vite noe om handlingen som skjer på film, eller om karakterene handlingen dreier seg rundt, er vi som tilskuere avhengige av *kunnskap*. Graden av kunnskap vil variere i ulike filmgenrer, og vil kunne si mye om hva slags type film det er snakk om. Kunnskapen vil kunne knyttes opp mot én spesifikk karakter, for på den måten å forankre fortellingen fra vedkommendes synspunkt. I andre tilfeller vil det falle mer naturlig å i større grad fokusere på historien som blir fortalt gjennom å gi et større overblikk. Men, som Bordwell skriver:

the fictional film seldom confines its narration to what only a single character knows. Most commonly, portions of the syuzhet will be organized around one character's knowledge and other portions will confine themselves to the knowledge held by another character (Ibid.: 58)

Interessant er også hvor dypt denne informasjonen går, hvorvidt kunnskapen forholder seg til en karakters subjektive tanker og følelser, eller om vi, som tilskuere, kun får informasjon gjennom dialog og handling. Ulike restriksjoner kan begrense den kunnskapen vi ønsker å oppnå som tilskuere, og mange filmer vil derfor benytte seg av ulike måter for å forhindre eller tillate at denne informasjonen blir kommunisert.

En måte filmen kan kommunisere på er ved å vise at den kommuniserer. Ved å aktivt kommunisere til tilskueren kan filmen fremstå som *selvbevisst*, eller rettere, mer selvbevisst en vanlig; "All filmic narrations are self-conscious, but some more so than others" (Ibid.: 58). Gjennom å være mediert gjennom film vet vi som tilskuere at fortellingen ikke er faktisk eller reell, samtidig som visse fortellergrep kan gjøre at den ønskede illusjonen av presens og tilstedeværelse i stedet peker mot det faktum at det er en fremstilling. Å påvise selvbevissthet i filmer kan gi tilskueren en pekepinn på hvordan og hvorfor filmen selv identifiserer at den har et publikum, og på hvilken måte dette kan påvirke konstruksjonen av fabulaen. Bruken av skummel musikk i skrekkfilmer leder tilskueren til å anta at handlingen tilspisser seg, samtidig som det er en fortellerstrategi som understreker en av genrens mange trekk. Det samme vil gjelde bruken av intertekstuelle referanser. Gjennom å peke tilbake på tidligere filmer, enten i samme filmserie eller filmer av kanonisk status, blir tilskueren gjort oppmerksom på fiksjonen. Narrasjonen vil, ved å bruke denne typen metaspråk, ikke bare

kunne plassere filmen i en ønsket filmatisk tradisjon, men også henlede tilskueren til å trekke visse slutninger om handlingen – forutsatt at tilskueren har kunnskapen om de rette filmatiske referansene.

Måten, og i hvilken grad, de to før nevnte kategoriene, og all annen informasjon som potensielt ligger i en fortelling presenteres på, er hva som utgjør den siste kategorien – *communicativeness*. Graden av kommunikativitet en film fremstår med forklares gjennom villigheten til å dele den informasjonen som ligger iboende i fortellingen. Alle filmer er uvillige til å dele *all* informasjon, men igjen, noen mer en andre; ”Withholding key pieces of information is a convention of the mystery film” (Ibid.: 60). Men som vi skal se i analysen av filmene i denne oppgaven, så er det ikke bare i mysteriefilmer informasjon holdes tilbake. Graden av kommunisering kan også gå andre veien – at vi som tilskuere vet mer enn karakterene i filmen. I slike tilfeller blir det klarere at vi sitter utenfor fortellingen og ikke deltar på andre måter en som tilskuere. Dersom dette bryter med fortellerperspektivet ellers i filmen kan dette ses på som et tegn på selvbevissthet.

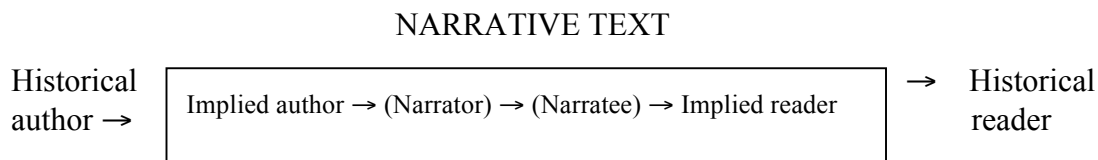
Bordwell summerer opp hensikten med disse tre kategoriene som en måte å implementere synspunkt på en plausibel måte. Kunnskap om karakterer, særlig i tilfeller hvor denne kunnskapen innbefatter subjektive tanker og følelser, er det som ofte vil kunne befestes filmens synspunkt i en eller flere karakterer. ”More broadly, when critics discuss narrational ”point of view” (or the narrator’s point of view), they are usually referring to any or all of the properties I have picked out – knowledgeability, self-consciousness, and communicativeness” (Ibid.: 60).

## **2.3 HVORDAN FORTELLE**

Narrativ teori er tradisjonelt fokusert på litterære tekster. Av den grunn er det ikke selvsagt at ulike teoretiske aspekter vil kunne la seg implementere til filmatiske fortellinger. Jeg ser likevel en nytteverdi i å gi en oversikt over noen nøkkelelementer i narrativ teori, for så å se hvorvidt disse har noen teoretisk eller analytisk verdi for filmene jeg senere skal se på. Siden filmene som analyseres i denne oppgaven alle baserer seg på litterære forelegg, ser jeg det som et interessant og viktig poeng at også litterær teori får plass i det teoretiske rammeverket jeg baserer meg på.

### Den narrative kommunikasjonsmodellen

Forsøk på å strukturere en modell for narrative tekster kan spores tilbake til Aristoteles og Platon. Jakob Lothe presenterer i *Narrative in fiction and film* (2000: 13-16) det han mener er en narrativ kommunikasjonsmodell basert på teorier fra Aristoteles, Wolfgang Kayser (1971) og Roman Jakobson (1987). Denne modellen inkluderer sentrale konsepter som *author* (forfatter), *narrator* (forteller), *narratee* (den som blir fortalt noe) og *reader* (leser), samtidig som den utforsker andre sider ved forfatter- og leserrollen enn det lignende, enklere modeller gjør. Lothe utelater Seymour Chatman fra sin referanseliste for modellen, men i Chatmans *Story and discourse* (1978: 151) presenteres en modell som er såpass lik at det er påfallende at Lothe ikke refererer til den.



(Lothe 2000: 16, Chatman 1978: 151)

*Narrative text* vil i denne sammenhengen referere til diskursen i teksten, eller syuzhetet.

*Historical author* og *historical reader* henviser henholdsvis til den som har skrevet teksten – forfatteren, og den som leser teksten – leseren. Men hvem er da *implied author* og *implied reader*?

### Impliserte fortellerelementer

Slik det fremstilles i modellen over er *implied author* og *implied reader* en del av den narrative teksten. Seymour Chatman (1990) er blant teoretikerne som hevder at disse to elementene er nødvendige for bedre å kunne forstå ”features that would otherwise remain unexplained, or unsatisfactorily explained”. Hans forståelse av *implied author* etablerer en ”agency within the narrative fiction itself which guides any reading of it.[...] It is the source – on each reading – of the work’s intention” (Chatman 1990: 74). Lothe selv forstår *implied author* som ”an image of the author in the text”, noe som henviser til en slags usynlig, allvitende figur som leder leseren gjennom teksten – en idealtypisk forteller som er løsrevet fra forfatteren og fortellingens fortellerstemme. *Implied reader*, på sin side, blir med det et hjelpemiddel den faktiske leseren tar i bruk, bevisst eller ubevisst, for å gi teksten sammenhengende mening: ”The implied reader is thus both active and passive: active by making the text meaningful, passive since the premisses of the text’s production of meaning are given in its discourse and narration” (Lothe 2000: 19). Jeg forstår dette som en tenkt leser

forfatteren benytter seg av for å forankre fortellingens mening, utforming og eksistens. Denne idealleseren vil inneha alle de riktige kulturelle, etiske og moralske kvalitetene som må til for at teksten skal nå sitt mål. Når jeg leser *Brødre i blodet* vet jeg at Ambjørnsen ikke har skrevet romanen for meg spesifikt, og jeg vet også at Elling ikke forteller sin historie til meg. Jeg vet også at Elling ikke har skrevet romanen, noe som plasserer den underforståtte forfatteren et sted mellom Elling og Ambjørnsen, og i tekstens bruk av litterære fortellerteknikker.

David Bordwell (1985: 62) mener disse underforståtte rollene kan ha noe for seg i litterære tekster, men at de i film blir overflødige eller unyttige beskrivelser på fortelleraspektet. På film, hevder han, henvender fortellingen seg til historiske normer for hvordan man ser og ”leser” film, noe som etablerer en forteller uten hjelp fra noen *deus absconditis* (sic!) – en skjult gudeskikkelse. Fortelleren trengs ikke som basis for filmfortellingen, men i de situasjonene en forteller er tilstede kan dette tilskrives filmens *style*, og eksisterer ikke som noe direkte eller nødvendig apparat for dannelsen av fabula.

### **Eksplisitte fortellerelementer**

Selv om den impliserte forfatteren og den impliserte leseren befinner seg innenfor rammene av en narrativ tekst, så er det likevel to nokså perifere begrep. De er ikke nødvendigvis sentrale i analyser, og ifølge Bordwell er de ingen viktig instans i forståelsen av en filmfortelling. Begrepene *narrator* og *narratee* er derimot mer sentrale, jf. den sentrale plasseringen i den narrative kommunikasjonsmodellen fremstilt tidligere (s. 14).

Forholdet mellom *narrator* – forteller, og *narratee* – den som blir fortalt noe, er det nærmeste en kommer den ur-dramatiske fortellersituasjonen. En *narratee* vil i mange tilfeller være en (eller flere) imaginær(e), ikke navngitt(e) person(er) som eksisterer i den samme diegetiske verden som fortelleren. Diegese definerer jeg her som det fiktive universet en fortelling finner sted i, hvis regler en fortelling må gå i overensstemmelse med for å fremstå som troverdig. Etymologisk refererer diegese til det greske ordet for fortelling eller historie. En *narratee* er den eller de fortelleren forteller sin historie til. Ingen av de litterære fortellingene denne oppgaven har som utgangspunkt har definerte eller personifiserte *narratee*’er. Noen litterære fortellerformer vil ha en klart definert *narratee*. Særlig gjelder dette fortellinger som er utformet som en dagbok (”Kjære dagbok,”) og også epistolære romaner, hvor historien blir fortalt i brevform mellom to eller flere fortellere.



Fortelleren er, i likhet med den som blir fortalt historien, en del av den narrative teksten som forfatteren har skapt. Fortelleren blir med det et narrativt instrument forfatteren bruker for å presentere og utforske teksten. Mieke Bal (1997: 19) påpeker at fortelleren er det mest sentrale aspektet ved en analyse av en narrativ tekst. "The identity of the narrator, the degree to which and the manner in which that identity is indicated in the text, and the choices that are implied lend the text its specific character". Et av disse valgene Bal her refererer til, er i hvilken grad fortelleren skal ha kunnskap om én, flere eller ingen av karakterenes tanker. Det viktigste skillet her går mellom *første-* og *tredjepersons forteller*.

### **Førstepersons forteller**

Både i *Døden på Oslo S* og *Brødre i blodet* er fortelleren en aktiv deltager i handlingen og den mest sentrale karakteren. En førstepersons forteller tar sin *narratee*, og med det leseren, med seg inn i sin egen verden. Fortellerens motivasjon for å fortelle ligger i hans egen eksistens og at han ønsker å videreformidle det han opplever på en personlig og fortolket måte. Fortelleren vil oftest fungere som både en karakter og en forteller. Fortellingen vil derfor fortone seg som en jeg-fortelling, og det finnes få, om noen, ulike nivåer av innsikt for fortelleren i et slikt fortellermodus. Likevel, slik det er med subjektivitet, så kan vi som lesere aldri vite om det fortelleren gir oss av informasjon er korrekt. Dersom han ikke gjør det er det snakk om en *upålitelig forteller*.

En svært viktig konvensjon i en fortelling er at vi, som lesere, tror på fortelleren. Som utgangspunkt vil de fleste også gjøre det, med mindre teksten gir oss grunn til å ikke gjøre det. Dersom dette skjer vil ikke fortelleren lenger ha noen narrativ autoritet, noe som vil kunne påvirke leserens oppfatning av fortelleren og fortellingen som helhet. Lothe lister opp tre punkter som kan antyde om fortelleren bærer preg av å være upålitelig:

1. The narrator has limited knowledge of or insight into what he is narrating.
2. The narrator has a strong personal involvement (in a way that makes both his narrative presentation and evaluation strikingly subjective).
3. The narrator appears to represent something that comes into conflict with the system of values that the discourse as a whole presents.

(Lothe 2000: 25-26)

Det første punktet vil ikke nødvendigvis peke på at fortelleren er upålitelig med overlegg, men at han derimot ikke vet bedre enn det han formidler. I slike tilfeller, og i tilfeller som også kan inkludere de to andre punktene, vil det opprettes en form for kommunikasjon mellom den impliserte forfatteren og den impliserte leseren (Ibid.: 26). I analysen som følger etter dette kapittelet vil vi se at alle disse punktene vil gjøre seg gjeldende i to av de litterære

fortellingene. Fra en forfatters ståsted vil vedkommende alltid ha en mening og motivasjon bak det å gjøre sin forteller upålitelig. Når den narrative autoriteten minskes eller forsvinner står man igjen med et annet utgangspunkt enn hva fortellingen opprinnelig var bygget på. Dette endrer ikke bare leserens oppfatning av fortelleren, men det gir i større grad en oppmerksomhet rundt detaljer som kan være med på å underminere fortellerens rolle og gi et mer presist bilde av ”virkeligheten”.

### **Tredjepersons forteller**

I motsetning til en førstepersonsforteller, vil ikke en tredjepersonsforteller eksistere som en karakter i fortellingen. Hans funksjon er i større grad kommunikativ, på den måten at det er han som formulerer de andre personenes tanker, handlinger og ytringer. Fortelleren her vil plassere seg utenfor handlingen, men vil fortsatt være en del av fiksjonen. Ulike nivåer av innsikt vil kunne definere denne typen forteller ytterligere. Dersom fortelleren har innsikt i de ulike karakterenes tanker vil dette karakteriseres som en allvitende forteller. I ”Natt til mørk morgen” møter leseren en forteller som har innsikt i Edwards tanker, men ikke i tankene til Maria, Jarl eller noen av de andre karakterene. Dette vil karakteriseres som en semi-allvitende forteller. At fortelleren kun har innsikt i Edwards tanker gir leseren også et klart inntrykk av at Edward er protagonist og fokalisator for fortellingen. Videre gir dette fortellingen et mer subjektivt preg. Objektivitet fra en tredjepersons fortellerståsted vil kun oppnås dersom fortelleren vet enten like mye eller like lite om og som de ulike karakterene som opptrer i fortellingen.

### **Karakterer**

Narrativ teori har tradisjonelt sett ikke fokusert nevneverdig på karakterer i verken filmer eller bøker. Karakterer er blitt sett på som de som utfører handlinger, og av den grunn underlagt selve handlingen. Fremdriften i historien er gjerne tilknyttet en eller flere karakterer, noe som gir karakterene en tematisk funksjon. I dette arbeidet vil derimot fokuset på karakterer ligge i hvilke endringer som har skjedd og hva som fortsatt er likt etter transformasjonen fra bok til film. Karakterer defineres og presenteres hovedsakelig gjennom følgende to kategorier:

*Direkte definisjon* er karakterisering gitt av en allvitende forteller – ”Jakob var en snill gutt”. Karakterspessifikke navn går også inn i denne kategorien, eksempelvis Olav den Hellige. Slike navn er tidvis også ironiske, slik det er med Little-John i de ulike Robin Hood-fortellingene. Dette vil være beskrivelser gjort av en forteller som leseren må velge å finne troverdig eller

ikke. Trolig vil en slik form for direkte definisjon bygges opp, eventuelt brytes ned, av indirekte presentasjoner.

*Indirekte presentasjon* skjer gjennom de fire kategoriene

- Handling – ”Jakob ga moren en klem”.
- Dialog, tale, tanker – ”-Jeg er veldig glad i deg, mor”.
- Utseende og oppførsel – ”Jakob hadde nykjemmet hår og kom alltid tidsnok til skolen”.
- Miljø – ytre påvirkning som gir seg til kjenne gjennom oppførsel eller utseende.

Hovedforskjellen mellom litteratur og film ligger i filmens deskriptive natur. Indirekte presentasjon av utseende, oppførsel og tale kan skape karakteristiske rollefigurer som er enkle å kjenne igjen slik som typiske westernhelter, Charlie Chaplin eller James Bond. Litteraturens fortrinn er derimot i presentasjonen av tanker, indre monolog og følelser (Lothe 2000: 81-86).

### **Fokalisering**

Objektivitet er nærmest et umulig begrep i fiksjonsfortellinger. Alt som presenteres er der for en grunn, og måten det blir presentert på er gjennomtenkt og i direkte sammenheng med andre historieelementer. Alle handlinger, scener og dialoger blir presentert fra et spesifikt synspunkt, noe som fordrer subjektivitet. Mye av forståelsen av handlingen, scenen eller dialogen kan derfor ligge i å forstå hvem sitt synspunkt dette er, og hva som motiverer fortellingen til å innta dette synspunktet. Mieke Bal (1997: 142) definerer fokalisering som ”the relations between the elements presented and the vision through which they are presented [...]”. Focalization is, then, the relation between the vision and that which is ”seen”, perceived”. Hun poengterer videre at hennes definisjon også ivaretar et perspektiv på fokalisering som noe mer enn kun *point of view* eller *narrative perspective*. Andre teorier om fokalisering, hevder hun, tar ikke høyde for situasjoner hvor vedkommende som uttaler seg ikke er den samme som den som ser:

They do not make the distinction between, on the one hand, the vision through which the elements are presented and, on the other, the identity of the voice that is verbalizing that vision. To put it more simply: they do not make a distinction between those who see and those who speak (Ibid.: 143).

Fokalisering tilhører det sjiktet som ligger mellom en fortellings fabula og syuzhet – det er et stilistisk element. Fokalisatoren, fokaliseringens festepunkt, er gjerne en karakter. Som deltager i fortellingen vil denne karakteren ha en fordel over de andre karakterene, ettersom

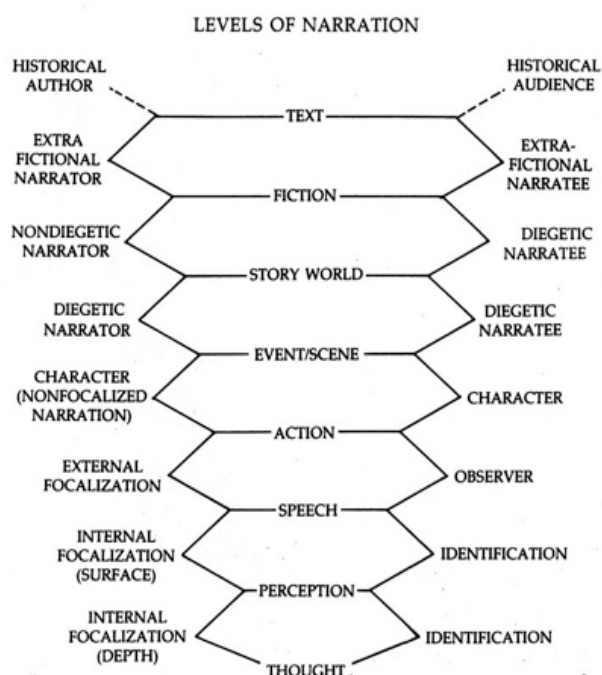
leseren vil oppleve historien fra vedkommendes ståsted. Med mindre denne fokalisatoren viser seg å være upålitelig vil leseren være tilbøyelig til å akseptere den fremstillingen fokalisatoren gir. Dette gjelder blant annet tilfeller hvor fokalisatoren også er forteller. En videre nyansering av ulike fokaliseringsgrader gjelder hvorvidt det er snakk om *ekstern* eller *intern* fokalisering. Forskjellen ligger i kunnskap. Ved intern fokalisering kjenner fortelleren til fokalisatorens tanker og følelser. Ved ekstern fokalisering er det en mer observerende, tredjepersonsbeskuende fokalisering som kun kan forankre fokalisatoren i handlingen uten å vite noe mer om hans indre sjelsliv (Ibid.:143-149). Gerard Genette hevder også at noen fortellinger blir fortalt gjennom *ufokalisert* fortelling. Dette er i tilfeller med en allvitende forteller som vet mer enn karakterene og er den som i hovedsak ytrer handlingen i fortellingen (1980: 188-189).

Fokalisering er altså å fokusere den potensielt uendelige mengden informasjon som finnes i et fiktivt univers til en karakters eller annen instans' perspektiv. Fortellerperspektiver vil variere mellom litteratur og film, da filmatiske fortellinger sjelden benytter seg av eksplisitt subjektive fortellerposisjoner. Likevel er det en utbredt bruk av skiftende fortellerposisjoner i film. Den gjennomgående mest vanlige fortellerposisjonen – ekstern fokalisering, blir tidvis erstattet av subjektive kameraposisjoner som forankrer opplevelsen i spesifikke karakterer. Bruken av voice-over forankrer også fokalisingen hos en karakter uten å bruke subjektive kameravinkler. Dette er en form for intern fokalisering som fremmer karakterens subjektive tanker rundt handlingen. Klassiske eksempler på subjektiv kameraføring kan være ufokuserte, ustødig bilder som formidler at en karakter er påvirket av alkohol eller andre stoffer, og drømmesekvenser hvor bildet er dusere enn vanlig. I film er det likevel sjelden at en fortelling forankres uavkortet som det subjektive perspektivet til en karakter. Det forekommer oftere i litterære tekster. Selv øyeblikk av intern fokalisering av typen nevnt tidligere vil gjerne fortsatt se karakteren utenfra. Det er i større grad snakk om å presentere verden slik den fremstår for karakteren, og ikke nødvendigvis akkurat hva karakteren ser selv. Å forankre bildet i synet til en karakter er riktignok ikke uvanlig, men det blir som oftest brukt på en annen måte. Gjerne for å påpeke at en karakter ser noe viktig – et spor i en etterforskning, eller lignende. Denne typen *point of view-shot* er også med på å definere fokalisatorer i fortellinger (Branigan 1992: 101-104). Point of view-shot er også vanlige i skrekkfilmer, hvor fokalisingen kan legges til morderen idet han skal til å drepe sitt offer. Den klassiske dusj-scenen i *Psycho* (Hitchcock, 1960) er et eksempel på hvordan en subjektiv shot-reversed-shot-sekvens kan fungere som fokalisator både gjennom morderen og offeret.

Hos Genette har fokalisering en definerende effekt på det han kaller narrativt *mood* (Genette 1980: 161-211). Gjennom fokalisering etableres distansen mellom leseren og fortellingen, balansert gjennom den kunnskapen som fokaliseringen tillater leseren å få kunnskap om. Likeledes er Genettes begrep om *voice* relevant til fortellerposisjonen i fortellinger. Det skilles mellom fire ulike nivåer der fortelleren enten er hetero- eller homodiegetisk, altså henholdsvis en ikke-deltagende forteller eller en deltagende forteller (som en karakter) i sin egen fortelling. I fortellinger hvor fortelleren også er protagonist vil fortellingen være autodiegetisk, eller sterkt homodiegetisk (Ibid.: 244-248). I tillegg skiller han også mellom intra- og ekstradiegetisk – hvorvidt fortellingen blir fortalt innenfra eller utenfra fortellingens diegese (Ibid.: 228-231).

### Branigans åtte nivåer

I et forsøk på å strukturere fortellerkunnskap med de ulike måtene en historie kan fortelles på har Edward Branigan (1992: 87) etablert en modell for det han har kategorisert som åtte ulike *levels of narration*. Denne modellen har mange av de samme struktureringselementene som



Lothes og Chatmans modell, men Branigan påpeker i tillegg leserens og tilskuerens tilgang til informasjonen og kunnskapen i fortellingen. Disse er hierarkisk strukturert og går fra diskursnivå og leserens/tilskuerens møte med teksten, ned til intern fokalisering og leserens/tilskuerens personlige identifisering med karakterene. "Levels of a text are postulated in order to explain how data is systematically recast by the spectator from one perceptual context to another" (Ibid.: 86). På denne måten kan Branigans modell sies å vise på hvilke

måter Bordwells begreper om kunnskap og kommunikativitet treffer sitt publikum på ulike nivåer i en tekst. Modellen viser også hvordan ulike fortellernivåer vil kunne kommunisere med leseren/tilskueren samtidig. Særlig gjelder dette nivået mellom *nondiegetic*- og *diegetic narrator* og hvordan den ikke-diegetiske fortelleren vil kunne overstyre kommunikasjonen fra den diegetiske fortelleren. I tilfeller med en upålitelig forteller vil den ikke-diegetiske

fortelleren gå utenom diegesen og gjennom fiksjonen påpeke upåliteligheten. Jeg antar med dette at den øverste av de to punktene med *diegetic narratee* i stedet burde hett *nondiegetic narratee*.

I analysene som følger i neste kapittel (3.0) vil kamerabruk og andre fortellerelementer som understreker fokalisering drøftes videre. Blant annet vil det være interessant å se forskjeller i bruken av fokalisering mellom filmer der de litterære foreleggene er fortalt gjennom en førstepersons og en tredjepersons forteller.

### **Finnes det en forteller i film?**

David Bordwell tar i sin bok *Narration in the fiction film* (1985) et oppgjør med narrativ filmteori og de fokusområdene som frem til da stod sentralt for ulike teoretikere. Et av hans viktigste poeng er at narrativ filmteori, slik den til da var presentert, ikke kan benytte seg av det samme begreps- og analyseapparatet som narrativ teori brukt i litterær sammenheng. Det han kaller ”overfladiske analogier” (Ibid.: 49) mellom film og litteratur/teater (den mimetiske tilnærmingen) og mellom film og litteratur/tale/skrift (den diegetiske tilnærmingen), blir forkastet til fordel for en teori som setter en ”perceptual-cognitive approach to the spectator’s work, [...] [treating] narration as a process which is not in its basic aims specific to any medium”.

Gitt det store fokuset på litterære begreper i studiet av filmfortellinger hevder Bordwell at fortellerbegrepet har vært overdrevet og misforstått for filmens vedkommende. Mer konkret mener han at en film blir fortalt, men at den ikke har noen forteller:

In watching films, we are seldom aware of being told something by an entity resembling a human being. [...] I suggest, however, that narration is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story. This presupposes a perceiver, but not any sender, of a message (Ibid.: 62).

For Bordwell er altså *narration* sentralt, men han avskriver en *narrator*-rolle som avgjørende for at fortellingen skal bli fortalt. Viktigere for Bordwell, ifølge Lothe, er hva tilskueren gjør i møte med filmens bilder og lyder:

Bordwell’s viewer is not passive but very actively participating: on the basis of an indeterminate number of visual and auditory impressions the viewer first constructs connected and comprehensible images and then a story. There is no doubt that the emphasis Bordwell puts upon the viewer’s active role is critically illuminating, and so are his comments on narration (Lothe 2000: 28).

De tidligere nevnte begrepene *fabula* og *syuzhet* kommer her til sin rett. Kombinert med *style*, er dette det Bordwell refererer til som bruken av *cinematic devices*. Style er mediespesifikt, noe som tilsier at den stilistiske delen av en filmfortelling vil bære preg av å være svært teknisk. Syuzhet og fabula anser han derimot for være generelle bestanddeler av en fortelling, uavhengig av mediet, og uavhengig av en kommunikasjonsmodell for å kunne presentere en fortelling skjematisk.

Men selv om Bordwell ikke finner dekning for noen forteller i sin teori, er det andre som mener at nettopp Bordwells teorier peker i retning av et fortellerelement også i film. Særlig gjelder dette Seymour Chatman (1990) og Edward Branigan (1992).

For Branigan, som langt på vei er enig i at ulike kommunikasjonsmodeller ikke nødvendigvis er tilstrekkelig for å kunne beskrive de ulike fortellerelementene i en narrativ tekst, blir Bordwell litt for vag i sin begrepsbruk: "Bordwell still speaks of narration in vaguely animate terms as an "organization" that has the power to "suppress", "restrict", "generate", "emit cues", "signal", "mimic", and "create"" (1992: 109-110). Branigan hevder at fortellerbegrepet gir et bedre metaforisk bilde enn de ulike begrepene nevnt ovenfor, og at *forteller* er et etablert og velkjent begrep i akademiske og teoretiske kretser, så vel som i dagligspråket.

Chatman, på sin side, har bitt seg fast i Bordwells oppfatning om at "narration is better understood as the *organization* [min kursivering] of a set of cues for the construction of a story" (Bordwell 1985: 62). Chatman mener Bordwell aldri gir et fullgodt svar på hva denne organiseringen, i møte med filmtilskueren, innebærer. Han tolker Bordwell dit hen at *the agent of perception* – tilskueren, på samme tid er *the agent/act of narration* (Chatman 1990: 127). Videre påpeker han at filmen allerede er organisert idet den blir vist, og at filmfortellingen ligger ferdig på filmrullen. Det er ikke nødvendig med noen konstruksjon av filmfortellingen i hver av tilskuerne, i stedet er det en *rekonstruksjon* som finner sted basert på "the set of cues encoded in the film" (Ibid.: 127). Ifølge Chatman mislykkes Bordwell i sin teori å underbygge grunnene til at disse "set of cues" kun eksisterer i filmtilskueren, og ikke i filmen.

Kritikken Chatman retter mot Bordwell er ikke ubegrunnet, da Bordwell selv ikke avviser muligheten for at "the *narrational process may sometimes mimic the communication situation more or less fully*" (Bordwell 1985: 62). Chatman, på sin side, er heller ikke bastant i sitt

avslag av Bordwells teori om fraværet av en forteller. Chatman skriver selv at "[the] narrator is not a human being. The *nomina agentis* here refers to "agent", and agents need not be human" (Chatman 1990: 134). For Bordwells del kan altså fortellingen imitere en forteller, og for Chatman trenger ikke fortelleren være menneskelig og kan ledes av elementer i fortellingen. Begge teoretikerne lener seg derfor, i varierende grad, på en form for agent som er inkludert i den narrative prosessen, og som leder tilskuerne til å konstruere/rekonstruere fabulaen/historien. Det er derfor ikke så rart at Chatman selv oppsummerer sine kritiske utspill på en mer forsonende måte:

I go into Bordwell's excellent theory in such detail because, except for our differences on the cinematic narrator, it is so close to my own. We both want to argue that film *does* belong in a general narratology; we both want to argue that films are narrated, and not necessarily by a human voice. We differ chiefly in the kind of agency we propose for the narrative transmission. It comes down, as I say, to the difference between "-tion" and "-er" (Ibid.: 130).

Dersom man tar høyde for Bordwells egne teorier om kunnskapskommunikasjon og at filmer ved enkelte tilfeller kan fremstå som selvrefleksive, så er det vanskelig å ikke anerkjenne en form for agent i fortellerprosessen. Antallet mulige valg som må tas i fremstillingen av en filmatisk fortelling, noe som blant annet bestemmer graden av kommunikativitet, peker i retning av en menneskelig faktor eller forteller, det Chatman kaller en *human agency*. Branigan påpeker også at selv om vi som tilskuere ikke er klar over at vi blir fortalt noe, så kan fortelleren ligge implisitt i fortellingen.

## 2.4 ADAPTASJONSTEORI

Den teorien som til nå er blitt presentert tar ikke for seg adaptasjoner spesifikt. Det er det heller ikke så mye teori som gjør. Brian McFarlane (1996: 194) påpeker at på tross av nærmere 70 år med skriving om og analyser av adaptasjonsfilm, så er det teoretiske grunnlaget på et skuffende, tentativt og begrenset nivå. I nyere tid har teoretikere som den nevnte McFarlane, Thomas Leitch, Robert Stam og Linda Hutcheon gjort forsøk på å ta et oppgjør med tidligere antatte teorier om adaptasjoner. I det følgende presenteres noen av de nye perspektivene på tidligere fastlåste normer for adaptasjonsfilm og den omsluttende teorien.



### Tre typer

Dudley Andrew (2004: 463-465) skiller i artikkelen "Adaptation" fra 1984 mellom tre hovedmåter en film kan forholde seg til referanseverket på. *Borrowing*, eller låning, betyr at regissøren bruker ideen, formen eller selve plottet til en tidligere tekst, og presenterer dette filmatisk. Denne typen lån kan ses på som en forutsetning for begge de andre kategoriene som her følger. *Intersecting* (direkte oversatt; gjennomskjæring) representerer en helt annen måte å se adaptasjon på. I slike tilfeller blir det unike ved originalteksten brukt i den adapterte versjonen uten egentlig å ha blitt adaptert, for på den måten å skape et slags dialektisk samspill mellom ulike estetiske former. Filmen følger her den litterære teksten i et tilnærmet 1:1-forhold, og gjør bare helt nødvendige endringer. Den tredje typen er *fidelity and transformation*, hvor filmen forsøker å opprettholde og skape de samme temaer, stemninger, motiver og andre elementer fra romanen. Helt grunnleggende narrative elementer, slik som hovedrolle, synspunkt, fokalisor og fortellingens overbærende stemning vil bli forsøkt opprettholdt i filmfortellingen – "The skeleton of the original can, more or less thoroughly, become the skeleton of a film" (Ibid.: 455). Dette kan sies å være den mest utfordrende typen adaptasjon, da det å fremstille originaltekstens tone og stemning ikke nødvendigvis går overens med filmens tekniske eksistensgrunnlag.

Thomas Leitch (2008) hevder på sin side at Andrews tredelte syn på adaptasjoner ikke holder mål. "There is no logical reason why a division of adaptations into borrowing, intersecting and transforming [...] must involve relative value judgements", skriver han, og henviser til adaptasjoners problematiske forhold til grunnteksten. Et problematisk område i adaptasjonsteori har alltid vært forholdet til litteraturen, og hvorvidt nærhet og troskap er viktigere kriterier enn filmatisk frihet.

Hidden in these taxonomies are value judgements and a consequent ranking of types, normally covertly governed by a literary rather than cinematic perspective. What fascinates us here is not so much the taxonomies themselves ... but this *will to taxonomize*, which is symptomatic of how the field has sought to map out its own territory (Carmel og Whelehan 1999, i Leitch 2008: 64).

Leitch poengterer også at trofaste adaptasjoner er i mindretall dersom man ser på det samlede antall adaptasjonsfilmer. Dette, hevder han, undergraver synet på trofasthet som et tegn på kvalitet (Leitch 2007: 127-128). Andrews punkt om *fidelity* er blir med dette et vanskelig punkt for mange teoretikere å svelge. Samtidig er det et todelt problem. På den ene siden kan for stort fokus på troskap til originalteksten hindre den filmatiske teksten å finne sitt eget uttrykk og gjøre teksten til sin egen. På den andre siden vil de tilskuerne som har kjennskap til

det litterære forelegget sitte med visse forventninger og krav til filmatiseringen. Når en films suksess “depends on the notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct ‘meaning’ which the filmmaker has either adhered to or in some sense violated or tampered with” (McFarlane 1996: 8), blir fallhøyden fort stor. Denne typen *fidelity*-diskusjoner er nokså unikt for filmadaptasjoner. I andre medier og uttrykksformer blir forandring og bruk av andres originalmateriale mottatt på andre premisser. Modernistiske teateroppsetninger bruker gjerne klassiske stykker som utgangspunkt, og kan bli mottatt med begeistring. I musikkbransjen er sampling og coverlåter et kjent fenomen, og blir ofte sett på som et tegn på respekt for originalartisten. Et felles kjennetegn her er forandring, og det blir sett på som positivt (Stam 2005: 15-16). Hvorfor dette ikke er like positivt for filmens vedkommende, er ikke så lett å vite eller begrunne. Muligens henger det sammen med gamle, kulturelle vektingskriterier hvor filmen er for ny og for populær for litteraturens kulturelle voktere. Det gjennomgående ankepunktet rettet mot Andrew og andre tidligere teoretikere, er at adaptasjonsteori fra starten av har definert seg selv i lys av litteraturen. Særlig i nyere tid, hvor adaptasjonsfilm ikke lenger kun forholder seg til litteratur, men også til dataspill, teater, musikal, tv-serier og tegneserier, er ikke fokuset på litteratur spesielt fruktbart. På sett og vis kan det virke som om adaptasjonsteoriens ønske om å assosiere seg med litteraturteoriens akademiske posisjon og status i stedet har skapt et større skille (Ibid.: 64).

### **Justering**

Thomas Leitch utdyper sitt syn på Andrews og andre tidligere teoretikers syn på adaptasjoner i sin bok *Film adaptations & its discontents* (2007). I tråd med Chatman og Brian McFarlane hevder han at “[by] far the most common approach to adaptation is *adjustment*” (Ibid.: 98). I arbeidet med en film vil fortellingen justeres på syuzhetnivå i et forsøk på å organisere den filmatiske fortellingen. Dette skjer på fem ulike måter.

*Compression* – komprimering; en 400-siders roman kan ikke filmatiseres fra start til slutt uten nødvendige innstramminger og utelatelser av unødvendige handlingselementer. *Expansion* – utvidelse; svært mange filmer er basert på noveller, noe som kan kreve at historieelementer, karakterer eller karaktertrekk blir lagt til. *Correction* – forbedring; mange filmatiseringer, og særlig de fra Hollywood, velger å forbedre aspekter i fortellingen de anser som feil eller dårlige. Mindre endringer – som å la kvinner spille kvinner i adaptasjoner av Shakespeare-stykker, er et eksempel på dette. Mer ekstremt er omskrivninger som gir fortellingen en *happy ending* der originalteksten endte på annerledes og mer tragisk vis. Eksempelvis er flere teater- og filmversjoner av Ibsens *Et dukkehjem* blitt skrevet om til at Nora blir hos Helmer i stedet

for å forlate han. *Updating* – oppdatering; her er strategien å transponere handlingen i en klassisk tekst til vårt moderne samfunn for å lettere kunne gi tilskuerne en følelse av gjenkjennelse og relevans. Baz Luhrmans *Romeo + Juliet* (1996) er et eksempel på en slik modernisering. Det siste punktet er *superimposition* – noe jeg forstår som synlig innflytelse; filmen er et medium med flere ”forfattere”, hvor tidvis skuespillere får en synlig innflytelse over filmen. Stjernesystemet i Hollywood kan gi en skuespillers deltagelse i en film en såpass stor påvirkning at resultatet ender opp med å fremme skuespilleren mer enn selve filmen. Leitch trekker frem Elizabeth Taylor i *Cleopatra* (1963) som et eksempel på dette (Leitch 2007: 98-101).

Disse fem punktene viser endringer som er blitt foretatt i arbeidet med en adaptasjon. I visse tilfeller vil endringen være såpass stor at den blir definerende for filmen som helhet. I andre tilfeller vil det både være tilfeller av komprimering, utvidelse, forbedring og oppdatering. Disse begrepene vil her ikke fungere som merkelapper for filmer på samme måte som Andrews kategorier. Et viktig moment ved begrepet om *fidelity* gjelder i tilfeller hvor filmatiseringen faktisk ønsker å legge seg så tett opp mot det litterære forelegget som mulig. Selv om fullstendig troskap til originalteksten må sies å være umulig gitt medienes ulike forutsetninger, så kan troskap være det ønskede målet. I slike tilfeller vil det derfor være produktivt å gjøre en komparativ analyse av de to fortellingene, så lenge kriteriene for likhet og transformering er i overensstemmelse med filmatiseringens utgangspunkt. De ulike forutsetningene for film- og litteraturmediet kan oppsummeres i begrepet David Bordwell refererer til som *style*.

### **Style – stilbegrepet**

I film er stilbegrepet uløselig knyttet opp mot filmtekniske apparater, samtidig som resultatet denne teknikken fører til kan diskuteres på et mer narratologisk plan. Som nevnt tidligere finnes det lite teori som er eksplisitt rettet mot filmatiske adaptasjoner av litterære tekster. Likevel vil det være mulig å benytte seg av det narratologiske rammeverket som omfatter både fortellinger på film og litteratur for å kunne se på forskjellene i de ulike uttrykkene. Fra før har vi slått fast at alle narrative tekster kan brytes ned til historie og diskurs og at det derfor vil være uproblematisk å adaptere litterære tekster til film; en historie i seg selv er sjelden mediespesifikk (Chatman 1978: 15, 19-21). Ved hjelp av den teorien og det begrepsapparatet som er blitt presentert frem til nå, vil analysene i det påfølgende kapittelet gjøre rede for de forskjellene som finnes mellom filmene og originaltekstene de er basert på. Før det vil jeg kort skissere opp de viktigste punktene analysen vil fokusere på.

Innledningsvis i analysene vil jeg se på forskjeller i fabula og syuzhet og presentere korte synopsis. Dette for å klargjøre viktige historieelementer og for å lettere kunne referere til fortellingene. En slik skjematisk av fortellingene vil også gjøre forskjellene mellom fortellingene i bok og film tydeligere. Scener som er utelatt eller blitt inkludert vil her bli analysert og satt opp mot den helheten som de utvider, eller motsatt, gjør mer effektiv. All den videre analysen vil deretter dreie seg om hvordan de ulike fortellingselementene blir presentert. Sentralt her vil være fortellerposisjoner og hvordan filmfortellinger må gå utover førstepersonsfortelleren og fremstille fortellingen gjennom visuelle og dramatiske metoder. Brian McFarlane (1996: 15-19) påpeker at forsøk på førstepersonsforteller i film gjerne velger en av to løsninger. Den subjektive filmen, som McFarlane eksemplifiserer med *The lady in the lake* (Montgomery 1947), er å regne som en kuriositet i filmbransjen. Hele filmer fortalt gjennom subjektivt point-of-view er en sjeldenhet, selv om mange filmer benytter seg av etablerende point-of-view-shots for å definere subjektivitet og fokalisering:

The *subjective perception* – what the characters themselves see and how they experience it – is integrated with an objective presentation of these individual points of view and what they signify inside the same narrative movement and the continuous action (Elsaesser 1973: 61, i McFarlane 1996: 16).

Den andre løsningen involverer en muntlig fortellerstemme i voice-over. Lik en førstepersonsforteller i en litterær fortelling vil denne teknikken kommentere handlingen i filmen eller formidle tanker og følelser. Vanlig bruk av voice-over i klassisk fortellende film vil begrense en slik fortellerstemme til få scener. En pålagt fortellerstemme vil både kunne hindre filmens naturlige presensform (med mindre dette er ønskelig, eksempelvis for å presentere et tilbakeblikk), og det kan trekke oppmerksomhet bort fra den visuelle handlingen. McFarlane påpeker også at tilskuerens forhold til karakteren hvis stemme benyttes i voice-over ”is more likely to be the product of his involvement in the action directly presented than of his occasional comment upon it, whereas this is frequently not the case in the first-person novel” (Ibid.: 16).

Bruken av fokalisering er en av metodene en filmskaper benytter seg av for å forankre fortellingen i en karakter, noe som påvirker handlingen og legger restriksjoner på både formidlingen av kunnskap og synspunkter. Viktig her blir også hvordan upålitelige fremstillinger kan vises filmatisk, eller om dette i det hele tatt er mulig.

Videre vil karakterer bli sett på i lys av fortellerposisjoner. Fraværet av en førstepersonsforteller fordrer en realisering av protagonisten på en ekstern og beskrivende måte, løsrevet fra den muligheten fortelleren har til å definere rammene for sin egen rolle i fortellingen. Særlig gjelder dette for Elling og Pelle som fortellere. Nye historieelementer gir også nye dimensjoner til karakterene, noe som særlig er tilfelle i *Øyestikker*.

I analysen av bruken av stil i de ulike filmene, vil hovedvekten ligge på hvilke fortellergrep som brukes for å oppnå den fortellingen som er den filmatiske ekvivalensen til de litterære foreleggene. Hvordan presenteres en litterær førstepersonsforteller filmatisk? Hvordan formidles tanker og indre monolog? Hvordan blir fokalisering annerledes på film? Hvordan påvirkes fremstillingen av karakterer når de skal realiseres filmatisk? Dette er noen av de stilistiske og narrative endringene jeg ønsker å se på i analysene, og som teorien jeg har presentert til nå vil fungere som utgangspunkt for.

## 3.0 ANALYSER

### 3.1 ULIKE FILMER – ULIKT FOKUS

De tre filmene som er valgt ut til analysen har det til felles at de alle er basert på et litterært forelegg skrevet av Ingvar Ambjørnsen. Der stopper også de fleste likhetene. Premissene for filmene er forskjellige: *Døden på Oslo S* er basert på en ungdomsroman om to unge detektiver, *Elling* er fortellingen om en mann som har problemer med å forholde seg til samfunnet rundt seg, og *Øyenstikker* er et trekantdrama basert på en novelle. Med så ulike filmer vil jeg fokusere på ulike elementer i fortellingene og i filmene, samtidig som alle de tre analysene vil ha det til felles at de innledningsvis vil bryte ned fortellingene i mindre segmenter for å kunne skjematiskere handlingsutviklingen. Jeg vil i det følgende skissere kort hva som vil være fokusområder i de ulike analysene.

#### ***Døden på Oslo S***

Romanene om Pelle & Proffen er skrevet for unge lesere. Av den grunn kan de sies å være *enklere* enn de andre tekstene av Ambjørnsen. Analysen vil her fokusere på fremstillingen av en fortelling med en svært kausal handlingsprogresjon, hvor få elementer kan fjernes før fortellingen ikke henger sammen. Dette er den minst karakterdrevne av de tre filmene, og av den grunn vil ikke analysen gå i dybden på karakterene, andre enn Pelle. Videre vil fortellersituasjonen – Pelle forteller i førsteperson – og tematiske elementer stå sentralt.

#### ***Elling***

Elling forteller i romanen sin egen historie. Han forteller i jeg-form og hans beretninger får stå uprøvd mot eventuelle innvendinger andre personer måtte ha. Hans mentale tilstand gjør han til en upålitelig forteller, noe som gjør det interessant å se hvordan dette er løst filmatisk. Videre vil fremstillingen av Elling og Kjell Bjarne behandles, og hvordan dette påvirker filmens helhet. Romankarakterene Elling og Kjell Bjarne er kjent for et stort publikum, noe som skaper forventninger. Hvordan harmoniserer dette med filmens karakterfremstilling? Hvilke endringer er foretatt på karakterplanet? Tematiske elementer vil også være sentrale.

#### ***Øyenstikker***

Filmen *Øyenstikker* er den som i størst grad har beveget seg bort fra det litterære forelegget i spesifikke syuzhetelementer. Av den grunn vil det være interessant å fokusere på hvilke

endringer som der er gjort. Dette gjelder både forhold mellom karakterer og endringer i fortellingen. Dette er også den eneste filmen som ikke er basert på en roman. Novelleformen legger andre premisser for en filmatisering. Analysen vil forsøke å påpeke hvilke og hvordan. Endringer er også skjedd i tonen i fortellingen, noe som særlig er synlig gjennom de endrede karakterforholdene.

### **3.2 DØDEN PÅ OSLO S**

#### **Innledning**

Pelle & Proffen dukket for første gang opp på norske kinoer i 1990, men allerede i 1987 kom den første boka om de unge detektivene. *Døden på Oslo S* (1988) er den andre boka, men den første filmen, og ble etterfulgt av *Giftige løgner* (1989/1992) og *De blå ulvene* (1991/1993). Pelle & Proffen ble raskt populære blant unge lesere, og overgangen til filmverretet var også en suksess. *Døden på Oslo S* har spilt inn nærmere 13,4 millioner kroner, noe som må sies å være svært bra for en norsk barne- og ungdomsfilm. I lanseringsåret var filmen den tredje meste sette filmen på norske kinoer med 270.276 solgte billetter ([www.medienorge.uib.no](http://www.medienorge.uib.no)).

I 1987 traff manusforfatter Axel Hellstenius en ung jente på en bar. Hun viste seg å være prostituert, og han fikk i løpet av samtalen med henne et innblikk i hennes hverdag. En stund senere fikk han romanen *Døden på Oslo S* i hendene. Hans egne opplevelser med den unge jenta på Oslos skyggeside kombinert med den filmen han ”så” i romanen, gjorde at han ”visste allerede under lesingen at dette måtte det bli film av. Og like sikker var [han] på at det manuset skulle [han] føre i pennen!” (Hellstenius (udatert)). Hellstenius kontaktet forlaget, som kunne fortelle at en annen manusforfatter allerede jobbet med et Pelle & Proffen-manus. Han jobbet med den første boka, *Kjempene faller*, som tematisk handler om ny-nazistiske miljøer. Han mente at de kontroversielle temaene i *Døden på Oslo S* – sex, prostitusjon, narkotika – ikke kunne filmatiseres som en barne- og ungdomsfilm uten å få aldersgrense 15 år (Ibid.). Tre år senere hadde filmen premiere med aldersgrense 11 år.

#### **Synopsis og syuzhet**

Det er i slutten av november. Pelle er i byen for å kjøpe en ny bukse, men spiller bort pengene på en spillemaskin. Han kommer i snakk med Lena på Burger King i Karl Johans gate. Hun sier hun kan fikse en bukse til han for pengene han har igjen. Pelle gir henne telefonnummeret sitt.

Proffen kommer hjem til Pelle med Dagbladet, som melder om et rasert guttehem, "Håpet", i Ekebergåsen. Deres gamle venn Filla (Gunnar) bodde der, og de antar at det er han og vennen hans, Stein Hansen, som står bak. Dagen etter drar de opp til Håpet og snakker med bestyreren, Terje Skånseth, som forteller sin versjon av det som skjedde. De legger også merke til at Skånseths Mercedes har en hvit malingsflekk på bakskjermen.

I et forsøk på å finne ut mer om Filla drar Pelle & Proffen rund om i Oslos underverden. Navnet Gokken dukker opp. Vel hjemme igjen forteller faren til Pelle at Lena har ringt.

Den mystiske hvitmalingen på bilen til Skånseth gjør at gutta drar opp til Grefsen for å sjekke ut huset hans. De finner ut at hvitmalingen skjuler HOREKUNDE skrevet i rødt.

Pelle er alene hjemme og spiser pizza med Proffen. Lena ringer og Pelle inviterer henne hjem til seg. Proffen blir kasta på dør. Lena får et bad og de spiser mat, drikker vin og snakker til langt på natt. De sover sammen. Dagen etter er Lena borte, men hun har lagt igjen en lapp der hun tipser om Gokken og hvor han bor. Hun har også lagt igjen et bilde av seg selv.

De finner leiligheten til Gokken, og der er Filla og Stein. De forteller om en plan de har om å presse Skånseth for penger. Søsteren til Stein, Nina, går på heroin og har solgt seg til Skånseth.

Noen dager senere ringer Lena. Stemmen er "full av bly", og samtalen blir avbrutt. Pelle skulker skolen og drar til byen for å finne Lena. Han frykter hun er "på kjøret". Han finner henne i Skippergata utenfor en bil. De to gutta i bilen kommer ut og legger Pelle i bakken. Han prater med faren sin og Leffy, en eks-narkoman venn av faren, om det som har skjedd.

Filla ringer og ber Pelle & Proffen komme ned til leiligheten. De har tatt bilder av Skånseth som har seg med mindreårige jenter, og presser han for 100.000 kroner. Pelle & Proffen får se bildene, og der ser de både Nina og Lena. Pelle & Proffen bestemmer seg for å hjelpe Stein og Filla ved å ødelegge planen deres. Mens de leter etter Lena finner de søsteren til Stein, Nina, på Oslo S, død av en overdose. De ringer Stein og Filla og forteller at Nina er kjørt på legevakten. Med de to ute av leiligheten stjeler Pelle & Proffen bildene og negativene de hadde.



De fortsetter å lete etter Lena, og finner henne idet hun går inn i en bil. De følger etter i taxi, og kan konstatere at føreren av bilen foran er en venn av Skånseth. Når bilen stopper får de revet Lena ut av bilen med hjelp fra taxisjåføren. De drar hjem til Pelle, og moren hans tar godt vare på Lena. I tiden etter gjør de alt for å få Lena bort fra gata. Leffy hjelper til, og til slutt får hun plass på et kollektiv i Arendal. Like etter jul drar Leffy, Pelle og Lena til Sørlandet i lastebilen til Leffy.

Boka, og filmen, har en nokså kausal oppbygning. Det er få, om noen, tilbakeblikk og handlingen drives fremover av etterforskningen til Pelle & Proffen. Av den grunn er fabula og syuzhet tilnærmet like i store deler av fortellingene. Ved å bryte ned fortellingene i mindre segmenter blir det også klart at boka og filmen følger et likt oppsett. Fabulaen som presenteres i det følgende vil derfor kunne gjelde for både boka og filmen.

### **Fabula**

- (A.) Skånseth kjøper sex av Lena og Nina.
- (B.) Stein og Filla raserer guttehemmet etter å ha fått vite om Skånseths utuktige omgang med mindreårige.
- A. Pelle skal kjøpe bukse. Blir kjent med Lena på Burger King. Hun ordner en bukse og han gir henne telefonnummeret sitt.
- B. Proffen forteller om det raserte guttehemmet, ”Håpet”. De antar det er Filla og Stein. Besøker guttehemmet. Snakker med bestyrer Skånseth og legger merke til maling på bilen hans.
- C. På søken etter Filla havner de på Grønland, Oslo S og i ”dønkerkåken” på Grünerløkka. Lena ringer.
- D. Drar til Grefsen for å sjekke ut malingen på bilen til Skånseth. HOREKUNDE. Slår dette sammen med skriverier i avisa.
- E. Pelle er alene hjemme. Lena kommer på besøk. Hun sover over og tipser om Gokken.
- F. Filla og Stein avslører planen om å presse Skånseth for penger. Lena ringer og er sliten. Pelle leter etter henne og finner henne mens hun selger seg.
- G. Filla og Stein har bilder av Skånseth med Lena og Nina. Pelle & Proffen stjeler bildene for å hjelpe. Nina dør av overdose. Lena er fortsatt borte.

H. De finner Lena idet hun går inn i en bil. Følger etter og får tak i henne.  
Tar henne med hjem til Pelle. Hun får den hjelpen hun trenger. Pelle og  
Leffy kjører henne til en institusjon i Arendal.

Det finnes naturligvis forskjeller i de to fortellingene, men de følger den samme kausale oppbygningen. Det er en relativt kort roman, 147 sider, noe som fordrer en nokså stram narrativ progresjon. Det er få ”rolige” segmenter; romanen er preget av dialog, hovedsakelig mellom Pelle og Proffen, og at Pelle skildrer omgivelsene og forklarer sine tanker rundt det som skjer. Dialogen bærer preg av å kondensere mye informasjon inn i få setninger. Dette gir effektive og plassbesparende dialogbolker som både oppsummerer, konkretiserer og peker på hva som skjer videre:

Ei svart merce sklei forbi oss i sørpa. Jeg hadde ikke lært meg nummeret helt utenat, men det hadde selvfølgelig Proffen.  
- Stemmer! sa han. - Der har vi bestyrer'n på vei hjem! Pugga nummeret før vi gikk!  
- Og du har ikke lagt merke til noe mer i samme slengen? sa jeg. Følte meg litt kjekk nå. Ikke så ofte at jeg kan overgå Proffen når det gjelder å være skarp og smart.  
- Mer? Hva da?  
[...] – Bakskjermen, Proffen, bakskjermen! Den er grunna hvit!  
(Ambjørnsen 2005: 36).

Den største forskjellen mellom bok og film finner vi allerede i første del av filmen. Åpningsbildet er av Filla og Stein som konfronterer Skånseth på guttehemmets kjøkken, for deretter å rasere det. I neste scene møtes Pelle og Filla, hvor Filla ber om å få låne noen penger. Han stjeler pengene og løper av gårde. Det er altså ikke Pelle som spiller bort buksepengene på en spilleautomat, men Filla som stjeler dem. Dernest går han på Burger King i Karl Johansgate hvor han møter Lena for første gang. Videre i filmen er det kun mindre forandringer. Biljakten på slutten er utvidet, og det er Skånseth selv som sitter i bilen. Utover dette er det nærmest ingen historieelementer som ikke kan spores tilbake til det litterære forelegget.

Denne likheten, både mellom syuzhet og fabula, og mellom roman og film, gjør at filmen kan fremstå som lett å ”lese”. David Bordwell (1985: 54) hevder at

The most analytically important variable is the set of formal correspondances between fabula and syuzhet. That is, to what extent does the unfolding syuzhet correspond to the logical, temporal, and spatial nature of the fabula we construct?

Gitt den kausaliteten jeg mener er nokså konsekvent gjennom hele fortellingen, så er ikke *Døden på Oslo S* en spesielt vanskelig film. Leseren og tilskueren vet ikke mer enn det Pelle & Proffen vet (med unntak av de første scenene av filmen). Dette gjør at den fabulaen som konstrueres underveis bærer preg av få endringer i forhold til hva man som tilskuer forventer. Handlingen drives såpass fort frem at det er vanskelig å etablere hypoteser om hva som kan komme til å skje før det faktisk har skjedd og man får avkreftet eller bekreftet sin hypotese. For eksempel kunne forholdet mellom Pelle og Filla, etter at Filla og Stein stjeler pengene, blitt brukt som et subplot hvor tilskueren ikke visste om det tidligere vennsforholdet og på den måten etablert et spenningsmoment. Slik dette kommer frem i filmen er ikke det mulig. Gjennom Pelle forstår vi at det finnes et forhold mellom de to, noe som legger det potensielle subplotet dødt.

I filmen er det derfor ingen åpenbaring eller twist mot slutten som forklarer tidligere hendelser eller som krever at tilskueren må revurdere sin fabula. Fabulaen etableres underveis, og den er denne kausaliteten som driver filmen fremover. Ut fra dette kan man hevde at *Døden på Oslo S* er en enklere type spennings- eller detektivfilm, laget for et yngre publikum. Bordwell beskriver detektivfilmen som en film hvor hull i plotet rettfærdiggjøres gjennom

controlling knowledge, self-consciousness, and communicativeness. The genre aims to create curiosity about past story events (e.g., who killed who), suspense about upcoming events, and surprise with respect to unexpected disclosures about either story or syuzhet. To promote all three emotional states, the narration must limit the viewer's knowledge (1985: 65).

Med unntak av den første scenen, som er presentert tidligere, stemmer Bordwells karakteristika av en detektivfilm overens med store deler av fortellerstrukturen i filmen. Mye av dette kan spores tilbake til fortelleren i romanen, og protagonisten/fokalisatoren i filmen – Pelle.

### **Pelle - fortelleren**

Samtlige Pelle & Proffen-bøker blir fortalt av Pelle. Som leser vet vi aldri mer enn det Pelle vet, noe som opprettholder spenningen i de ulike fortellingene. Med en jeg-forteller som ikke er eldre enn femten år er det nærmest som et lite slør av uvitenhet ligger over presentasjonen. Det er noe uskyldig over det som leseren opplever gjennom øynene til Pelle. Som ungdom er ikke Pelle alltid like klar over hva han ser eller opplever før senere når han har blitt forklart det hele, eller alt settes inn i større sammenheng. Dette er interessant å se på i forhold til

filmatiseringen – hvordan opprettholdes denne uvitenheten på film, eller er ikke dette forsøkt gjort?

Pelle blir i flere tilfeller nærmest en upålitelig forteller. Ikke på samme måte som Elling, som vi skal se på senere, men på en uintendert måte, jf. Lothes første punkt om upålitelige fortellere: ”The narrator has limited knowledge or insight into what he is narrating” (2000: 26). Det han ser og beskriver er i visse tilfeller noe som faller utenfor hans egen fatteevne, og situasjonen fremstilles på en feilaktig måte. Dette må ses på som et virkemiddel fra Ambjørnsens side. Han imøtekommer sitt publikum ved å legge informasjonsstrømmen som går fra fortelleren til leseren på et nivå de fleste leserne vil være i stand til å forstå. I likhet med Pelle, så vil leseren også ha en stigende erkjennelse og utvikle en forståelse av hva som foregår etter hvert som fortellingen utspiller seg. Utfordringen her er å finne en balansegang mellom å ikke undervurdere leserne og heller ikke gjøre det hele uforståelig.

Allerede den første scenen, som nevnt tidligere, skiller filmen og boka; ikke i hva som faktisk finner sted, men måten det blir presentert på. Vi, som tilskuere, ser noe som ikke blir fortalt av Pelle, eller blir sett fra Pelles ståsted. Vi vet noe mer enn det Pelle vet. Ikke bare vet vi at Filla og Stein stod bak raseringen av guttehjemmet, vi vet også at motivasjonen deres for konfrontasjonen var Skånseths utuktige omgang med mindreårige prostituerte. I tillegg vet vi også at Filla og Stein har fått låne en leilighet av en venn som sitter i fengsel. Dette gjør i hovedsak to ting med fortellingen. For det første gir denne kunnskapen tilskuerne et overtak over Pelle & Proffen. Dette forsterker poenget med at Pelle ikke lenger er forteller, men at han er protagonist og fokalisor. For det andre åpner det for et annerledes fokus enn i romanen. Når vi allerede vet at Filla og Stein ramponerte kjøkkenet, og vi også vet motivasjonen deres (Skånseths omgang med mindreårige prostituerte), kan vi fokusere på hvorfor denne motivasjonen har sporet denne aggresjonen. Trolig er ikke Filla og Stein moralske voktere på et generelt grunnlag, trolig har de en personlig interesse i konfrontasjonen. Så derfor, ved å avsløre noe så tidlig, skjules samtidig enda mer informasjon, et trekk som er vanlig i denne type spenningsfilmer (Bordwell 1985: 59-60, 65).

Men på tross av at Pelle ikke lenger er forteller blir han tidlig etablert som protagonist. Proffen forsvinner hjem, og vi er alene med Pelle som snart møter Filla og Stein. Det er ingen voice-over eller annet forklarende. Handlingene og dialogen forklarer seg selv. Pelle spør Filla om hvordan det går med moren hans, og at hele familien har vært bekymra. Dette gir oss

en bakgrunnshistorie. Filla har det vanskelig og familien Pettersen – familien til Pelle – er omtenksomme og snille. For folk som kjenner til Pelle & Proffen-serien vil Filla være en kjent skikkelse. Han er en av hovedpersonene i første bok, *Kjempene faller*.

I romanen er det gjennom Pelles observasjoner leseren blir kjent med de andre karakterene, og med omgivelsene Pelle & Proffen ferdes i. Som lesere er vi avhengig av Pelle som forteller for å forstå mye av det som skjer, samtidig som han er fokalisator for all handling. I forhold til Branigans 8 nivåer for fortelling (s. 20) er romanen strukturert rundt de to nederste nivåene gjennom den interne fokaliseringen som formidler Pelles tanker og observasjoner. Dette fortelleraspektet er borte i filmen, noe som etterlater et vakuum av informasjon og kunnskap. Samtidig blir alle observasjonene Pelle gjør realisert gjennom kameralinsa. Dette er med på å endre oppfattelsen av flere av karakterene. Lena er ikke lenger ”Dritflott!” med ”blå øyne av det skrå slaget som liksom virker litt kinesiske” (Ambjørnsen 2005: 10), hun er den hun er på film, i Helle Beck Figenschows skikkelse. Fortellerrollen til Pelle har i tillegg også en annen dimensjon. Som nevnt tidligere gir den leseren et innblikk i livet til en tenåring.

Pelle & Proffen kan virke voksne for sin alder, og gjennom de ulike fortellingene havner de i situasjoner som gir dem mer livserfaring enn de fleste ungdommer på deres egen alder. Likevel fremstår Pelle noe naiv når han beskriver situasjonen hvor han ser Lena i en av Oslos mer belastede gater på følgende vis:

Jeg gikk rundt i nesten en time til, da jeg plutselig fikk øye på henne. Jeg hadde kommet langt bortover i Skippergata, og hun sto utafor en bil sammen med to andre jenter. De preika og lo og drakk cola, og av og til stakk ei av venninnene hennes huet sitt inn i bilen. Det virka som om hun dreiv og kyssa en skygge bak frontglasset (Ibid.: 108).

Med litt lokalkunnskap om Oslo er det liten tvil om hva som foregår. Skippergata var, om ikke er, et kjent horestrøk. At Lena henger der taler derfor sitt tydelige språk. Som leser er det enklere å tro på Pelles oppfatning om at hun kun ”[står] utafor en bil sammen med to andre jenter”. Filmen realiserer derimot situasjonen. Selv om Pelle ikke vil tro det verste, så vil det være enklere for en tilskuer å tolke bildet når Pelles naivitet ikke lenger er en like stor faktor. Når noe fremstilles visuelt blir det med ett mer tydelig. En jente i boblejakke og kort skjørt som står med hodet inn i en bil er et bilde som forklarer seg selv.

Det skal likevel presiseres at Pelle, som forteller, også sitter inne med mye kunnskap som ikke nødvendigvis er vanlig at en gutt midt i tenårene har. Særlig når det kommer til narkotika. Ved flere anledninger forklarer han slangord for ulike narkotiske stoffer.

Den andre typen, han som hadde holdt løkta hele tida, sa: - Gi faen i Filla, han er ikke her. Har dere noe makka?

- Nei, sa jeg. ”Makka” betyr amfetamin. Det hadde jeg hørt av gutta i gata. Jeg hadde aldri prøvd det stoffet, og jeg tvilte på at jeg ville teste det i framtida heller (Ibid.: 51)

Dette er med på kontekstualisere de situasjonene hvor uvitenheten skinner gjennom. At Pelle ikke forstår situasjonen i Skippergata antyder at prostitusjon ikke er noe han har kjennskap til. *Døden på Oslo S* fokuserer på nettopp narkotiske stoffer og prostitusjon. Deres kjennskap til narkotika gjør dem i stand til å utforske en av de utallige baksidene ved dopmisbruk, nemlig prostitusjon. Det er en læringskurve – både for Pelle & Proffen og for leserne/tilskuerne.

### **Tematikk**

De tre filmene om Pelle & Proffen har alle klare agendaer hva angår tematisk vinkling. I motsetning til lignende bøker skrevet for unge lesere, eksempelvis Hardyguttene-serien, så er fortellingene om Pelle & Proffen orientert omkring realiteter i samtiden. Det er ingen spøkelser og skjulte skatter. I *Døden på Oslo S* er det prostitusjon og narkotikamisbruk som står i sentrum, mens *Giftige løgner* og *De blå ulvene* tar for seg henholdsvis miljøvern og dyremishandling/pelsindustrien. Det er med andre ord snakk om aktuelle tema skrevet for et yngre publikum på de unges premisser. Og midt i alt står Pelle & Proffen. De tvinges til å ta stilling til spørsmål og forhold som de frem til da ikke har hatt noen befatning med, og gjennom detektivarbeid og undersøkelser havner de alltid på den ”riktige” siden, selv om veien dit gjerne er preget av misforståelser og/eller misoppfatninger. *Døden på Oslo S* er en av de mer opplagte sakene. Det er aldri tvil om hvem som er antagonistene eller på hvilken side av saken Pelle & Proffen står. Likevel er det underproblemstillinger.

I *Døden på Oslo S* dreier underproblemstillingene seg i hovedsak rundt Filla og Stein. Deres hevnplan mot Skånseth og hans medsammensvorne vil kunne komme til å slå tilbake mot dem. Pelle & Proffen må derfor hjelpe gjennom å sabotere utpressingssaken de har planlagt. Det er tydelig at dette er noe som gir dem samvittighetskvaler, men som blir rettferdiggjort gjennom en ”målet helliggjør middelet”-tankegang. Ambjørnsens bøker presenterer på denne måten et syn på unge som handlekraftige mennesker med en rettferdighetssans og store personlige ressurser. Gitt muligheten vil unge selv kunne fastslå hva som er riktig og galt stilt over for ulike problemstillinger. I de fleste fortellingene er motstanden og overmakten gjerne

representert ved voksne mennesker i maktposisjoner. Det er opp til de unge å vise engasjement på områder hvor voksne har sviktet og misbrukt sine posisjoner.

### **Viktigheten av familie**

Selv om voksne er de som i hovedsak fremstår som moralsk avstumpede, spiller foreldre en viktig rolle. Særlig gjelder dette familien til Pelle. Moren til Pelle er sosialarbeider og faren er kunstner. Pelle har et godt forhold til foreldrene, selv om pubertale humørsvingninger som oftest går ut over foreldrenes innblanding i hans privatliv, som når han kommer hjem etter å ha truffet Lena for første gang. Moren påpeker leppestift på kinnet hans, noe som får Pelle til å løpe inn på rommet sitt med et høylydt ”JEG BLIR GÆERN AV DERE!” (Ibid.: 19). Likevel er han alltid trygg på at han kan komme til dem når problemene blir for store. De viser stor forståelse for hans anliggender og er flinke til å ikke behandle han som et barn. Et likhetstrekk mellom Pelles familie og den generelle karakterfremstillingen i filmen er på sett og vis en underdrivelse av karakterforholdene. ”[Eva Isaksen] maler ikke ut karakterene med fine strøk, men legger inn akkurat så mye som trengs for at man intuitivt skal skjønne hvorfor ungdommene er blitt som de er og handler slik som de gjør” (Dokka 1990: 8). Det er filmens handling som er drivkraften i filmen, men gjennom Pelles forståelsesfulle familie får tilskueren et inntrykk av hvorfor Pelle er den han er – empatisk og hjelpsom.

Familien bor på Torshov/Grünerløkka i Oslo, som opprinnelig var et arbeiderklasseområde. Foreldrene til Pelle viser også en tilhørighet til venstresiden i politikken og er tydelige produkter av ’68-generasjonen. De er engasjerte i samfunnsforhold og har flere venner som tidligere har vært i ulike belastede miljøer. Mest nevneverdig av disse er Leffy, som tidligere var heroinmisbruker. Dette er betegnende for mange av Ambjørnsens fortellinger. Han skildrer ofte livene til mennesker fra arbeiderklassen og som gjerne ikke er like normale som alle andre. I familien til Pelle er det Pelle som er unormal. Han er, ifølge faren ”for streit”.

### **Avslutning**

En film som *Døden på Oslo S* opererer på flere ulike plan. Det er for det første en godt gjennomført ungdomsfilm. For det andre er filmen i dag et vindu til en nær fortid som åpnes opp i tide og utide. Sist gjennom Harald Eias Lena-karakter og hans overdrevne skjemting med den utpregede 90-talls-slangen som farger mye av dialogen i filmen. For det tredje kan det hevdes at filmen er en god adaptasjon av sitt litterære forelegg, dersom kriteriene som skal møtes er *fidelity*.

I manusarbeidet med filmen er det gjort få endringer i selve fortellingsstrukturen og hva som blir presentert av handling. Plotet er i hovedsak det samme som i boka. Thomas Leitchs begreper om *compression* og *expansion* kan kun brukes om mindre enkeltscener som ikke er avgjørende for progresjonen i fortellingen. Som vist i anslaget i analysen har dette gitt få endringer i fabulaen og syuzhetet. Med en fortelling som blir drevet frem av kausale fremskritt som i en detektivfilm, så lar det seg vanskelig gjøre å fjerne historieelementer uten å endre dypere strukturer i fortellingen. Dette er ikke blitt gjort, noe som har gitt filmen en overordnet likhet med boka. Romanen er forholdsvis kort, og det har åpnet for at transformasjonen over til et annet medium ikke har gått på bekostning av historiens elementer, men heller i presentasjonen av de samme elementene. Endringene har ikke endret hva som fortelles, det har endret måten det blir fortalt på.

Pelle er romanens fokalisor og førstepersonsforteller. I romanen får leseren kjennskap til hans tanker, handlinger og ytringer. Alt annet som skjer i romanen blir også tolket gjennom hans tenåringssinn, noe som kommer til syne i noen scener hvor Pelles tolkninger blir for naive for et eldre og mer erfarent publikum. Scenen i romanen hvor Pelle misoppfatter Lenas oppførsel i Skippergata etablerer et forhold mellom den impliserte, ikke-diegetiske forfatteren og den impliserte leseren som går over fortelleren Pelle. Ser man dette i lys av Branigans åtte fortellermåter (s. 20) blir det et misforhold mellom kunnskapen til Pelle og leseren. Et tilsvarende misforhold er tilstede i filmens åpningsscene hvor tilskueren får innblikk i hva som skjer på guttehemmets kjøkken. Som tilskuere blir vi visuelt presentert for handlingen, mens Pelle & Proffen kun gjennom gjetting, antakelser og undersøkelser kommer frem til samme kunnskap senere i fortellingen. I filmen er denne sekvensen også med på å tidligere definere mindreårig prostitusjon som et av filmens tema, mens dette først blir klart på et senere tidspunkt i romanen. Dette refererer direkte tilbake til scenen hvor Pelle misoppfatter Lenas oppførsel. I filmen er denne scenen tydelig, da prostitusjon allerede er etablert som et tema i fortellingen. I romanen er Pelle derimot uvitende om Lena og Ninas involvering i saken mot Skånseth, noe som hindrer han i å forstå alvoret i situasjonen. Selv om filmen realiserer flere belastede miljøer er den aldri overforklarende eller formanende. ”*Døden på Oslo S* unngår derfor å havne i samme ulykke som mange av 70-åras samtidfilmer, nemlig *overtydeligheten*” (Dokka 1990: 8). Prostituerte og narkomane blir aldri omtalt som svake mennesker eller selvforskyldt i sine personlige tragedier. Filmen skildrer menneskeskjebner og gir tidvis begrunnelser for hvordan situasjonen har blitt som den har blitt.



I filmen er Pelle også fokalisator, med unntak av åpningsscenen hvor kjøkkenet på guttehemmet raseres. Her blir Stein og Filla sentrale og fungerer som fokalisatorer i den korte sekvensen. I resten av filmen er Pelle sentral i alle scenene, noe som er med på å forankre fortellingen fra hans synspunkt. Generelt er filmen fokusert rundt unge mennesker og deres møte med det korrupte, voksenstyrte samfunnet. Denne tematikken begrunnes både i fortellerperspektiver og i hvordan karakterene blir fremstilt. Med unntak av Pelles familie og Leffy så fremstår de aller fleste voksne på negativt vis og virker nedlatende mot ungdom. Selv politiet, samfunnets voktere, oppfører seg nedlatende og bruker unødvendig mye fysisk makt i de scenene de er med.

*Døden på Oslo S* og de to andre filmene om Pelle & Proffen var en del av en bølge av barne- og ungdomsfilmer på begynnelsen av 1990-tallet. Som en norsk utgave av Hardy-guttene ble de svært populære og representerer en råere utgave av både nevnte Hardy-gutter og andre ungdomsfilmer som kom på samme tid. Ingrid Kristin Dokka (Ibid.: 8) i filmtidsskriftet *Z* holder *Døden på Oslo S* opp mot en ”Skouensk” standard for realisme og gateorientert tematikk. Hun mener filmen appellerer til den samtidige ungdommen og forteller dem at de er sin egen ressurs. Tyve år senere har nok noe av den samme appellen forsvunnet, gitt filmens innpakning og 90-tallsestetikk og dialog. Likevel står det tematiske ved lag, og filmen er, om ikke annet, en god historie om kjærlighet, vennskap, kriminalitet, biljakter og død.

### **3.3 BRØDRE I BLODET / ELLING**

#### **Innledning**

Historien om Elling begynner i 1993 med *Utsikt til paradiset*. Denne romanen er den mest introverte av de fire bøkene, og foregår for det meste i Ellings leilighet i en av Oslos drabantbyer. Bok nummer to, *Fugledansen*, forteller om Ellings liv på institusjonen Brøynes, og om en tur til Spania med moren hans før hun døde. *Brødre i blodet* er bok nummer tre, og den første boka som ble til film. I ettertid har bok nummer to blitt til filmen *Mors Elling*, og bok fire, *Elsk meg i morgen*, til en film med samme navn.

Veien fra bok til film var nokså kronglete for *Elling*. Før premieren i 2001 hadde et teaterstykke ved navn ”Elling og Kjell Bjarne” gått på Oslo Nye Teater:

Etter flere mislykkede manusversjoner dukket tanken opp om å gå via teateret. Jeg vet egentlig ikke helt hvorfor. Men at romanen også kunne egne seg for scenen, slo meg

allerede ved første gjennomlesning. Jeg nevnte det for teatersjefen på Oslo Nye Teater. Han var interessert. Jeg skrev deretter ut det jeg trodde var en teatertekst. Men den var alt for mye preget av filmens logikk. Etter mye arbeid, og med instruktøren Petters Næss' og skuespillerne Per Christian Ellefsen og Svein Nordins uvurderlige hjelp, ble det tilslutt teater av det. Godt teater. Forestillingen rørte både et stort publikum og kritikerne. Målet mitt var imidlertid å finne filmen i Ingvar Ambjørnsens roman. Manusene ble liggende lenge i skuffen. Men en dag plukket jeg frem siste versjon. Jeg leste den. Strøk en masse. Hentet inn scener og dialoger fra teaterversjonen. Og skrev til nye ting. Omsider kom jeg frem til en versjon det kunne søkes penger på grunnlag av. Jeg kontaktet filmprodusenten Dag Alveberg. Han likte prosjektet (Hellstenius 2001 (A): 10-11).

Teaterstykket ble en av de store suksessforestillingene på Oslo Nye Teater det året, og ble i ettertid satt opp i land som Tyskland, Finland, Sverige, Østerrike, Australia og England. *Elling* oppnådde vel så mye suksess som teaterstykket. Filmen vant filmpriser i både inn- og utland, de fleste i kategorien "Beste film", "Juryprisen" eller "Publikumsprisen". Filmen mottok en Oscar-nominasjon i kategorien "Beste utenlandske film", som det året gikk til den bosniske filmen *No man's land* (Tanovic 2001). Filmen var mest sett på kino i Norge i 2001, med 769.923 betalende tilskuere. Til sammenligning hadde den nest mest sette filmen, *Harry Potter og de vises stein* (Columbus 2001), 687.435 tilskuere (Løchen 2002: 33). I løpet av første kvartal av 2002 ble det i tillegg solgt 120.000 videoeksemplarer og 20.000 DVDer av *Elling* (Holst 2002: 28).

### **Synopsis og syuzhet**

Elling og Kjell Bjarne bor sammen i en leilighet på Majorstua. De får besøk av sosialarbeideren Frank to ganger i måneden, men de sliter med å tilpasse seg et liv utenfor institusjonen Brøynes. De skaffer seg to katter, Pepper'n og Elmer. I et forsøk på å imøtekomme Franks formaninger om sosial omgang spiser de middag på "Larsen", en lokal kafé. Her ser Elling for første gang Alfons Jørgensen. Hjemme i leiligheten finner de en forkommen, full og gravid kvinne i trappeoppgangen. Kjell Bjarne har erfaring med en alkoholisert mor, og tar affære. Kvinnen heter Reidun Nordsletten, og Kjell Bjarne forelsker seg.

Elling oppdager at han liker poesi, og bestemmer seg for å gå på en diktkveld. Han treffer igjen Alfons Jørgensen, som blir den første personen Elling blir kjent med på egen hånd. Alfons viser seg å selv være en poet, og han har en gammel Buick som Kjell Bjarne vil reparere.

Et tilbakeblikk forteller om hvordan Kjell Bjarne kom til Oslo etter at Elling allerede hadde bodd der en stund. De tar toget til Asker for å spise middag hos Frank. Vel hjemme kutter de seg ved et uhell på en knust saftflaske og blir blodsbrødre.

Elling begynner sin karriere som gerilja-poet. Han putter et dikt han skrev den natten de fant Reidun inn i surkåls pakker på butikken. Alfons foreslår en hyttetur i påsken, og skjærtorsdag drar alle fire til Nevlungshavn utenfor Larvik. Kjell Bjarne sover sammen med Reidun, og Elling frykter for vennskapet. Kjell Bjarne debutterer seksuelt.

I juni har Reidun termin. For å korte ned ventetiden mens Reidun er innlagt drar Elling og Kjell Bjarne på bar. De blir svært fulle, og våkner opp dagen etter i sitt eget spy. Elling er overbevist om at han har et alkoholproblem, noe Frank latterfullt dementerer. Senere er de hos Alfons. Alle fem. Forsiden på Dagbladet lyder ”SURKÅL-POET SLÅR TIL!”.

På bakgrunn av denne synopsisen/syuzhetet kan vi konstruere en fabula for romanen som presenteres i det følgende.

### **Fabula**

- C. Januar: Kjell Bjarne kommer til Oslo. Elling har allerede bodd i leiligheten opp mot et halvt år. Togtur til Asker. Middag hos Frank
- A. Februar: Anskaffelse av katter. Telefonproblemer. Middag på Larsen. Reidun i trappa. Alfons og diktkveld.
- B. Vår (Mars/april): Kjell Bjarne fikser bil. Kjærligheten blomstrer.
- D. Vår (Mars/april): Geriljapoeten våkner. Elling besøker morens grav. Hyttetur i påsken.
- E. Juni: Reidun har termin og føder en jente. Gutta drar på byen.

Mens filmens fabula stemmer overens med syuzhetet, er det i romanen visse forskjeller. Særlig gjelder dette den eksterne analepsen som tar fortellingen tilbake til januar samme år og Kjell Bjarnes ankomst til Oslo. Lengden på de to fortellingene er forholdsvis like, selv om de begynner og slutter på ulike tidspunkt (januar – juni / november – påske).

Filmen forholder seg forholdsvis trofast til sitt litterære forelegg, men det er en del spesifikke forskjeller i fortellingene. Dette har mye å gjøre med at Elling skal introduseres for første gang for et filmpublikum. *Brødre i blodet* er tredje bok i en serie på fire om Elling, mens *Elling* er første film i en serie på tre. Filmen er derfor første møte med Elling dersom man

ikke har lest bøkene. Mange av voice-over'ene bærer følgelig preg av å presentere Elling på en kort og konsis måte. Han forteller om livet sitt og forklarer hvordan hans livssituasjon har blitt som den har blitt. I boka *Brødre i blodet* er det på sett og vis tatt høyde for at leseren kjenner til Elling, hans historie og hans formidlingsevne.

Åpningen viser Ellings ferd fra morens leilighet til Brøynes hvor han for første gang møter Kjell Bjarne. Videre går turen til deres felles leilighet i Oslo. Togturen til Oslo er en versjon av togturen til Asker og middag hos Frank – en episode som er utelatt fra filmen. Tidslinjene er noe forskjøvet; Elling og Kjell Bjarne (som i filmen flytter inn samtidig) flytter inn i leiligheten på sommeren, mens dette i boka skjer i januar. De feirer i filmen også jul, en sekvens som er hentet fra *Fugledansen*, bok nummer to. Feiringen foregår der på Brøynes, men gavene er tilnærmet like. Dette er en av få scener som er blitt lagt til. Nevneverdige scener som er fjernet er blant annet når guttene får seg katter, (noe som også utelukker Pepper'n og Elmer fra filmen); når Kjell Bjarne kommer til Oslo, den påfølgende middagen og hvordan de, som romantittelen henspeiler, blir blodsbrødre; Elling som besøker graven til sin mor, samt mange mindre detaljer og tankerekker som ikke alle nødvendigvis er like viktige for fremdriften og dybden i fortellingen. Alle hendelsene på hytteturen forløper temmelig likt, frem til den blir avbrutt av at fødselen begynner. Gutta drar på byen, og filmen slutter på samme vis som fortellingen i boka.

Dette gir følgende fabula for filmen:

November:	Overgangen fra mors leilighet, via Brøynes, til Oslo. Telefonproblemer. Spiser middag på kafé. Ser Alfons for første gang.
Desember:	De feirer julaften sammen. Reidun i trappa. Elling blir poet. Går på diktkveld og møter Alfons igjen.
Vår (Mars/april):	Surkålspoeten. Kjærligheten blomstrer. Hyttetur som avbrytes av fødsel

Den viktigste forskjellen mellom romanen og filmen er fraværet i filmen av Ellings mange tankerekker og indre monologer. Dette utgjør en betydelig andel av romanens fortelling, og med dette borte sitter man igjen med et mer handlingsorientert dramaturgisk materiale som i større grad er filmatisk overførbart. Dette er, etter hva jeg kan se, en viktig forutsetning i svært mange adaptasjoner; utelatelsen av en typisk litterær fortellerposisjon for presentasjonen av en karakters indre tanker og følelser til fordel for en mer handlingsorientert

og visuell filmatisk presentasjon som forsøker å formidle de samme følelsene gjennom de ulike fortellerteknikkene filmen har til disposisjon.

### **Normal?**

Et sentralt, underliggende tema i bøkene, og med det også i filmene, er forståelsen av hva som er *normalt*. For bøkernes vedkommende, som alle kom ut i perioden 1993-1999, gjenspeiler dette en endring i det statlige omsorgsvesenet på 90-tallet. HVPU-reformen (Helsevernet for Psykisk Utviklingshemmede) ble vedtatt i 1987 med det formål å

[...] avvikle alle institusjoner innen Helsevernet for Psykisk Utviklingshemmede (HVPU). Ideen bak var bedre levekår, integrering og normalisering. Institusjonsavviklingen innbefattet at 5100 personer skulle flytte fra institusjon til egen bolig. Den enkeltes ønske om bostedskommune skulle legges til grunn ved utskrivning fra institusjon, samtidig som ingen skulle flyttes før de hadde fått et kvalitativt bedre tilbud. Ansvar ble flyttet fra fylkeskommune til kommune. Under planleggingen av reformen ble målet også utvidet til å gjelde utviklingshemmede uten tilknytning til HVPU (heretter kalt hjemmeboende). To tredjedeler av alle mennesker med utviklingshemning (11 000-12 000) bodde ved reformens iverksettelse utenfor institusjon. Av disse var om lag halvparten barn ([www.regjeringen.no](http://www.regjeringen.no))

Elling og Kjell Bjarnes overgang fra institusjon til egen bolig er derfor ikke nødvendigvis et tegn på at de er friske og klare for et liv på egenhånd, men vel så mye et møte med virkeligheten i et statlig forsøk på å etablere en minstenormal for hva det vil si å være en del av samfunnet. Gitt nærheten i tid når bøkene kom ut er det trolig større sjanse for at lesere vil kunne relatere mer til denne problematikken. I filmene er ikke dette noe som blir understreket eller forklart, annet enn at Elling forteller at leiligheten er kommunal. Det kan skape en mangelfull forståelse for de hendelsene som har skjedd forut for innflyttingen i leiligheten på Majorstua.

Forståelsen av hva som er normalt er også noe som plager Elling. Angsten er for han en bøyg han kjemper mot og den står i veien for å gjøre normale og dagligdagse ting. Når det å gå på et offentlig toalett eller handle i den lokale butikken er problematisk, er det med ett mer forståelig at han luller seg inn i en fantasiverden som i all hovedsak dreier seg rundt normale handlinger sammen med andre, normale mennesker. Normal i denne sammenhengen er ikke å være 1.80 høy og ha 2,7 barn, men det å kunne leve sitt liv uten frykt for å faktisk leve det. Elling vet hva som er normalt, definert av samfunnet rundt han, og han vet også at han selv ikke klarer å leve opp til disse forventningene.

## Fortelleren Elling

Elling er en upålitelig forteller. I bøkene er det til tider vanskelig å vite hva som faktisk foregår, eller om det som foregår skjer i Ellings fantasier. Dette forholder seg i hovedsak til Lothes andre punkt om upålitelige fortellere: "The narrator has a strong personal involvement (in a way that makes both his narrative presentation and evaluation strikingly subjective)" (Lothe 2000: 26). Når vi etter hvert blir kjent med Elling er det som oftest lettere å se sannheten i reaksjonene til personer rundt han som opplever den samme situasjonen. Edward Branigan (1992: 99-100) påpeker at i tilfeller hvor den diegetiske fortelleren (Elling) lyver eller misoppfatter situasjonen, så kan en implisert ikke-diegetisk forteller eller implisert forfatter påpeke dette for leseren eller tilskueren. Dette gjelder også i tilfeller hvor kunnskapen en karakter har er begrenset, men hvor det er avgjørende at tilskueren vet hva som kan komme til å skje. Et godt eksempel på en slik ikke-diegetisk kontakt mellom forfatter og leser skjer når Elling og Kjell Bjarne skal ta toget til Asker (Ambjørnsen 2005: 462). Elling gjenforteller historien slik han har opplevd den – en smertefri samtale som ender med kjøp av billetter og en "skøyeraktig" bemerkning fra mannen i billettluken om at han må slippe de andre reisende til. I filmens tilsvarende scene blir derimot hele scenen fremstilt slik den ikke-diegetiske fortelleren påpeker, og det hele fremstår mer realistisk:

INT. JERNBANESTASJON – DAG

En nervøs Elling og en litt roligere Kjell Bjarne, begge med all bagasjen sin i hendene, kommer sammen med Gunn inn på en lokal jernbanestasjon. På benkene sitter ET GAMMELT EKTEPAR og ET BARN og venter. Bak en skranke sitter EN STASJONSBETJENT . Elling stiller seg foran skranken. Stasjonsbetjenten venter på at Elling skal si noe. Elling venter på at Stasjonsbetjenten skal si noe.

STASJONSBETJENT

Ja? Og du skal til?

ELLING

Vi. Kjell Bjarne og meg. Vi skal til Oslo selvfølgelig. Hvor trodde du?

STASJONSBETJENT

En vei?

ELLING

Er det flere veier? Vi skal rett til Oslo. Hovedstaden i Norge. Der står Frank Åsli. Og venter på oss. Frank Åsli, ja. Han jobber i Oslo kommune. Ganske høyt oppe i Oslo kommune også. Du som jobber i NSB kjenner kanskje folk i Oslo kommune, du også? Er det greie folk vil du si...

STASJONSBETJENT

Det blir 130 kroner pr. stykk.

Han får utlevert to billetter og blir stående og granske dem nøye. Elling er opprørt.

ELLING  
130 kroner! Sist mor og jeg tok toget  
til Larvik kostet det 25 kroner.

STASJONSBETJENT  
Det må være minst 30 år siden.

Kjell Bjarne dukker opp bak Elling, legger en tung hånd på skulderen hans og peker mot – en klokke på veggen (Hellstenius 2001 (B): 6-7)

Riktignok er ikke denne scenen helt lik hendelsen i boka, da både dialog og kontekst er forandret, men eksempelet understreker likevel litt av problemet med en upålitelig forteller – hvordan formidle det upålitelige på film? På film vil de aller fleste handlinger konkretiseres, noe som gir lite rom for Ellings fantasier til å skinne gjennom på samme måte som de gjør i bøkene. Episoden hvor Kjell Bjarne har kommet ned fra Reiduns leilighet og Elling på hysterisk vis roper ”Du har mistet all kontroll, Kjell Bjarne!” understreker filmens realiserende effekt. Selv om Elling gir uttrykk for at Kjell Bjarne har mistet kontrollen, er det tydelig at det er han selv som ikke takler situasjonen. Det er likevel aldri tvil om at det er Elling som er hovedpersonen og som i stor grad forteller historien. Filmens tittel er med på å understreke dette. Et filmpublikum i dag har såpass god kjennskap til film og fortellerteknikker i film, at det gjør dem i stand til å forstå at Elling er fortelleren, selv om jeg-dimensjonen har forsvunnet noe fra boka. Som forteller i boka er Elling sentral i alle scener, og det igjen gjør han sentral i alle scener i filmen. ”Det takknemlige med jeg-romanen - sett fra mitt synspunkt - er at «jeg» som oftest gir filmen en klar og tydelig hovedkarakter, og er med i så og si samtlige scener. Tilskueren lever seg lett inn i hans eller hennes ambisjoner og konflikter” (Hellstenius 2001 (A): 9). I tillegg er fortellingen rammet inn med flere voice-over-kommentarer hvor Elling formidler sine tanker og kommenterer hendelser som har funnet sted utenfor filmens handling. Særlig er det forholdet til moren og hans erfaringer med å være annerledes som kommer frem. Denne typen intern fokalisering påpeker hele tiden at Elling står i sentrum for fortellingen og etablerer en førstepersonsforteller slik denne typen forteller gjerne fremstilles i film. I likhet med Pelle i *Døden på Oslo S* er den interne fokaliseringen gjennom Elling i *Brødre i blodet* redusert betraktelig. Dette reduserer også bruken av de to nederste nivåene i Branigans modell i filmen (s. 20). I *Elling* fungerer likevel bruken av voice-over som intern fokalisering på tankenivå, det nederste nivået i Branigans modell.

Til tider kan det virke som om kravet til fremdrift i fortellingen har blitt prioritert på bekostning av noen av de mer rolige og tankedrevne delene av boka, eksempelvis når Elling for første gang besøker morens grav. I boka blir dette nærmest et vendepunkt for Elling. Han er for første gang såpass fornøyd med sin egen livssituasjon at han ser seg selv i stand til å ”snakke” med moren om det. Han forteller om livet sitt; han vet han har et stykke igjen før han er ”normal”, men han gjør hele tiden fremskritt. Det er et sårt øyeblikk, og det forteller mye om personen Elling og hva han har gått gjennom (Ambjørnsen 2005: 494-498). Ellings store frykt – det å ta et oppgjør med sine egne problemer, det å stå imot motstand generelt, blir ignorert i filmversjonen. Dette vitner om et annet fokus enn det som er i bøkene. Selv om Elling, udiskutabelt, er hovedpersonen i filmen, så kan man på sett og vis hevde at filmen i større grad er fortellingen *om* Elling, og ikke *Ellings* historie, slik det er i boka. Som nevnt er voice-over og det faktum at Elling er sentral i de fleste scener så absolutt med på å fastslå at Elling er filmens hovedkarakter, men det er ikke hans historie. En førstepersonsforteller i film kan nødvendigvis ikke bli like personlig som en i en roman, i det minste blir den ikke personlig på samme måte. Ellings stemme i voice-over allerede i starten av filmen er med på å etablere Elling som filmens protagonist, samtidig som bruken av voice-over kun er sporadisk gjennom hele filmen. Utbredt bruk av voice-over i film er tradisjonelt blitt sett på som en noe ”billig” måte å frembringe personlig informasjon på, fordi det anses for å være ”telling, not showing”. Linda Seger (1992, i Hutcheon 2006: 53-54) går så langt at hun mener bruken av voice-over og andre mer *litterære* fortellermåter er ”disruptive [...] for they make us focus on the words we are hearing and not the action we are seeing”. Hennes argument er forståelig, men film er ikke bare visuelt. Det er et audio-visuelt medium, noe som gjør bruken av lyd svært viktig. Når det er sagt så er bruken av voice-over i *Elling* langt under smertegrensen for hva trolig selv Seger kan tåle. Det interessante er derimot at ytringene Elling kommer med i disse korte snuttene er pålitelige.

Selv om romanen blir fortalt fra Ellings upålitelige ståsted, så er det til enhver tid nettopp fra *Ellings* ståsted. Dette tvinger leseren til enhver tid å ”være” Elling – å se verden fra hans synspunkt og med hans øyne. Verden er vanskelig når man er Elling. I filmen er dette forholdet noe forandret. Det er ikke like lett for filmtilskueren å være Elling eller å innta hans posisjon. Det er morsommere å *se* hva Elling og Kjell Bjarne finner på. Det hele blir mer absurd og karikert. Man sitter i en posisjon hvor man ler *av* Elling. Den sårheten som finnes i bøkene er ikke tilstede på samme vis i filmen. Dette er med på å distansere tilskuerne fra Elling, samtidig som det også distanserer Elling fra sin egen fortelling. Når Elling ikke lenger



er den som filtrerer fortellingen, kan han heller ikke lenger skjule seg bak seg selv. Han blir presentert gjennom filmens karakteristika for karakterfremstilling – direkte handlinger og dialog. I romanens fortelling kunne han til en viss grad skjule seg bak sine egne fantasier og sin egen måte å se verden på. I filmens fortelling må hans egen verden vike for den verden alle andre lever i, og det åpenbarer hans vanskeligheter med å takle sin egen situasjon.

### **Kjell Bjarne**

Som nevnt tidligere er Kjell Bjarne en enklere karakter enn Elling. I det store og hele er han interessert i to ting – mat og sex, og ikke nødvendigvis i den rekkefølgen. Kjell Bjarne er enkel å vise frem filmatisk. Sex er en god katalysator for handling og komikk, og alle kjenner seg igjen i det.

Som manusforfatter leter jeg alltid etter karakterenes viljer. Mål og viljer er det som driver en film fremover. I *Brødre i blodet* er Kjell Bjarnes mål det enkleste og mest «filmatiske». Kjell Bjarne har aldri hatt sex med en kvinne. Noe han naturlig nok svært gjerne vil oppleve (Hellstenius 2001 (A): 10).

Han har store problemer med å takle motgang, og reagerer instinktivt og voldsomt når noe skjer mot hans vilje. Han er en snill person, men i likhet med Elling mangler han en grunnleggende forståelse for de hverdagsligste ting. Særlig gjelder dette personlig hygiene og kosthold. Dette er områder hvor Elling er påpasselig. På samme måte passer Kjell Bjarne på at Elling ikke overtenker situasjoner og går vill i fantasiene sine. Den mest tydelige scenen hvor Kjell Bjarne står frem som handlingsdyktig og rasjonell er scenen hvor de finner Reidun i trappa. Det kommer frem at Kjell Bjarne har erfaring med en alkoholisert mor, og Elling, uerfaren som han er med slikt, blir apatisk i forhold til situasjonen.

Det er tydelig at Elling er avhengig av Kjell Bjarne og er tryggest i hans nærvær. Uten Kjell Bjarne havner han fort i sine gamle tankespor, og paranoiaen kan tidvis overgå hans evne til å ta vare på seg selv og fungere i hverdagen. Hovedsakelig trenger Kjell Bjarne kun å minne Elling på at han ikke må fantasere om andres liv. Men i visse situasjoner, når det går for langt, tar han Elling i øret og tvinger han til sengs, som når Elling knuser kopper på kjøkkenet etter at Kjell Bjarne har vært oppe hos Reidun (Ambjørnsen 2005: 407-410). Forholdet mellom Elling og Kjell Bjarne er et gjensidig avhengighetsforhold og et enestående vennskap.

I all hovedsak er det få forskjeller mellom Kjell Bjarne i bok og på film. Det enkle og menneskelige i karakteren hans er enkelt å overføre til lerretet, samtidig som godt skuespill

hele tiden sørger for at det menneskelige skinner gjennom og forhindrer at Kjell Bjarne faller gjennom som *bare* en karakter, men heller fremstår som en hel person.

En viktig forskjell mellom Elling og Kjell Bjarne ligger i perspektivet vi blir presentert karakterene i. Der romanen foregår i Ellings bevissthet og vi som lesere blir dratt med inn i hans verden, blir filmens Elling presentert visuelt og utenfra. Det samme er ikke tilfelle med Kjell Bjarne. I romanen blir Kjell Bjarne presentert ut fra Ellings ståsted, dialoger dem imellom og handlinger han foretar seg. Vi blir kjent med Kjell Bjarne som en enkel sjel, noe som også er tilfelle i filmen. Forskjellen er bare at Ellings filter er fjernet. Jeg vil på bakgrunn av dette hevde at Kjell Bjarne, i Sven Nordins skikkelse, ligger tettere opp mot den Kjell Bjarne som figurerer i romanen, enn måten Elling blir gestaltet på av Per Christian Ellefsen.

Karakterfremstilling på film må i mange tilfeller bygge på andre prinsipper enn det som er tilfelle i litteraturen. Direkte definisjoner er ikke like utbredt i film, noe som overlater fremstillingen til indirekte definisjoner. Samtidig blir de indirekte presentasjonene forsterket gitt visualiteten de fremstilles med. Dette er tydelig i forholdet mellom Elling og Kjell Bjarne. Karakterenes nære vennskap presenteres gjennom handlinger og dialog, samtidig som Elling på et tidspunkt forteller i voice-over at

ELLINGS STEMME (OFF)  
Ja, her går jeg da. Sammen med en av livets aller enkleste apostler.  
Samtidig er det en slags trygghet i å ha ham ved siden av meg. Pussig  
form for trygghet (Hellstenius 2001 (B): 28)

Et annet eksempel hvor Ellings tanker i filmen må vike for visuell fremstilling er når Elling skal på poesikveld og Kjell Bjarne skal på middag til Reidun. I romanen gir Ellings indre monolog inntrykk av at Kjell Bjarnes tilbud om å droppe middagen for å følge han til møtet er et høydepunkt i vennskapet deres:

Man må ha kjent mannen for å vite hva dette var for slags offer. Tårene presset på, og jeg var glad jeg hadde de mørke solbrilleglassene mellom ham og meg. Jeg ristet på hodet og grep hånden hans. Det var lenge siden vi hadde vært så nær hverandre, og jeg hadde et inderlig oppriktig ønske om at han ville få en hyggelig kveld sammen med Reidun Nordsletten (Ambjørnsen 2005: 419)

I filmen er dette blitt til et sårt og nært øyeblikk som fungerer utmerket selv uten Ellings betraktninger. Det markerer også overgangen fra et liv i tospann til inkluderingen av nye mennesker. For Kjell Bjarne, forholdet til Reidun Nordsletten, for Elling, det påfølgende møtet og vennskapet med Alfons Jørgensen. Scenen er et godt eksempel på hvordan film i

første rekke må ta i bruk visuelle fremstillinger og la handlingen tale for seg, i stedet for å ty til den litterære forklaringen gjennom voice-over.

### **Tonen i filmen**

Som vist i det foregående er det mange endringer fra roman til film man kan trekke frem, men en viktig endring har jeg foreløpig ikke nevnt. Dette angår selve tonen i filmen. Alle som har lest bøkene om Elling vil ha øyeblikk med latter, medfølelse, undring, tristesse, oppgitthet og andre følelser som god litteratur kan frembringe. Bøkene er tidvis ganske mørke – som leser beveger vi oss i sinnet til en person som ikke har kontroll over seg selv. ”Når livet hadde holdt på med meg som verst, hadde jeg faktisk lengtet etter døden” (Ambjørnsen 2005: 375), ytrer Elling, en innrømmelse som understreker alvoret i hans situasjon. Samtidig er han positiv og har nok selvinnsikt til å ”innse at det var viktig å arbeide aktivt med sin egen utvikling” (Ibid.: 375). Dette er, så vidt jeg kjenner til, en av de eneste gangene Elling snakker om selvmord, men det viser en fundamental forskjell mellom bok- og filmversjonen.

Filmen kategoriseres i genren *komedie*. Den amerikanske DVD-versjonen (2002) beskriver filmen som ”a slyly funny odd couple comedy about two misfits trying to find their place in the world. [...] Now they’re packed and ready for the greatest adventure of their lives. All they have to do is get out of the house!”. *Brødre i blodet* blir fra forlagets side oppsummert noe mer nøkternt: ”BRØDRE I BLODET er en sorgmunter bok om vaklende vennskap, flesk og duppe, hytte-sex og surkålpoesi. Men først og fremst er det en bok om det å våge seg ut på gaten” (www.cappelendamm.no). Det blir her nokså tydelig at filmen ønsker å fremstå som mer lettlivet og morsom enn det boka er. Mens ”sorgmunter” er et oppsummerende ord for romanen, blir utropstegn og ”funny old couple comedy” brukt som genrekarakteristikk om filmversjonen. Det er tydelig at *Elling* påberoper seg komediegenren. Mye av det samme kan sies om *Den siste revejakta* (Imtiaz Rolfsen 2008). Også her har en forholdsvis seriøs fortelling med innslag av komiske elementer blitt til en film med genrebetegnelsen komedie. At bøkene til Ambjørnsen tidvis kan være svært morsomme eller har humoristiske undertoner er nokså opplagt. Dermed er det interessant om det er slik at denne undertonen vanskelig lar seg oversette til film, eller om det er veloverveide valg som har ført til denne forandringen. Visse scener i *Elling* kan tyde på det siste, noe som også spiller tilbake på Elling som forteller.

Som nevnt oppstår det en interessant problemstilling når Ellings upålitelige beskrivelser av ulike situasjoner skal filmatiseres: *hvordan skal Elling fremstå?* Her finnes det ikke noe

fasitsvar. Løsningen i filmen er hovedsakelig å la Elling bli hysterisk – å vise fysisk at han ikke er i balanse eller har kontroll. Dette, kan hevdes, er med på å gjøre han til en mer karikert karakter enn det han hadde trengt å være. I visse situasjoner er det forståelig at Elling har en voldsom reaksjon, som i scenen hvor det blir bestemt at Kjell Bjarne skal sove på rom med Reidun på hytteturen. Det er tydelig at Elling ser slutten på sitt nære vennskap med Kjell Bjarne og reagerer på det. I andre scener virker det mer overdrevet og gjort uten belegg i originalhistorien. Men, tatt i betraktning at filmen skal være en komedie, er dette sannsynligvis gjort med overlegg. Fysisk humor har det med å treffe et større publikum, men det distanserer filmkarakteren Elling fra den mer tenkende og introverte Elling fra bøkene. ”Jeg hadde den egenskapen at jeg midt i fellesskapet følte meg mer ensom enn hjemme på gutterommet. Det var som om jeg så igjennom, ja *gjennomskuet* de glade guttene som løp etter hverandre” (Ambjørnsen 2005: 496) er en type observasjon romanens Elling gjør. Han kommenterer sin ensomhet og virker tidvis tilpass med den. Dette er ikke et inntrykk man sitter igjen med etter filmen. Der er det tydelig at Elling ikke har mange venner, at han savner sin mor, at han sliter med angst. Dette er i større grad med på å gjøre han til den Elling som filmen fremstiller. Filmens Elling *er* sine problemer, mens bokas Elling, kan hevdes, er en egen person som har visse problemer med å takle hverdagen. Det er riktignok ikke rettferdig å kritisere filmen for ikke å gå dypere inn i *personen* Elling. Lengdeformat, behov for handling, negative sider ved overdreven bruk av voice-over og andre faktorer er alle med på å forme den nye fortellingen.

Et annet komisk element er Kjell Bjarne. Han er på sett og vis komisk i seg selv; stor og klumsete, merkelig frisyre, for små klær, dårlig hygiene og ikke minst hans uforløste ønske om å en dag ha sex. Tospannet Elling og Kjell Bjarne representerer på mange måter det klassiske komikerparet. En som er liten og en som er stor. En som er vimsete og en som er rolig. En som snakker og en som forholder seg nokså taus. Dette er karakteristikk som er tilstede også i romanen, men satt inn i de ulike komiske situasjonene som oppstår i filmen, blir dette på sett og vis mer tydelig.

### **Avslutning**

*Elling* er en av de største norske filmsuksessene de siste tyve årene. Filmene trakk publikum i hopetall til kinosalene og fikk filmanmeldere og kritikere til å finne frem superlativene (Iversen og Solum 2010: 214-216). Dette tyder på at *Elling* er en adaptasjonsfilm som har mestret forventningene og som har gjort riktige valg i forhold til den filmatiske fremstillingen av fortellingen. Gjennom analysen har jeg forsøkt å påpeke hvilke valg dette var.

Et viktig premiss for filmen er at Elling skal presenteres filmatisk for første gang. Dette gjøres ved å inkludere små scener fra de tidligere bøkene for å vise hendelsesforløpet som har skapt den situasjonen Elling befinner seg i, nemlig på institusjonen Brøyne. Med en effektiv montasje presenteres de viktigste handlingstrekkene ved de to første romanene med Elling som kommentator i voice-over. Bruken av voice-over er det eneste som vitner om romanseriens svært subjektive og tankespinnende fortellerposisjon, med Elling som en tidvis upålitelig førstepersonsforteller. Indre monolog og tanker er et utpreget litterært fortellergrep, og utgjør sammen med utelatelsen av kattene Elmer og Pepper'n, middagen hjemme hos Frank og Ellings besøk på morens grav, de viktigste valgene som er gjort i henhold til Leitchs begrep om *compression*. Motsatt har filmen *expanded* deler av handlingen til å inkludere Elling og Kjell Bjarnes julefeiring, i tillegg til den nevnte montasjen hentet fra romanene *Utsikt til paradiset* og *Fugledansen*. I forhold til historien forholder filmen seg trofast til det litterære forelegget, uten at dette nødvendigvis er den eneste forklaringen for filmens suksess slik Dudley Andrew synes å mene.

Mer interessant og mer problematisk er fremstillingen av karakterene, og da særlig fortelleren Elling. Mens han i romanen definerer seg selv gjennom sine egne observasjoner og formidling av handling og indre monolog, så blir Elling i filmen realisert visuelt. Det nederste nivået i Branigans hierarki over fortellerkunnskap er ikke tilstede som viktigste kilde for kunnskap i filmen, noe det sjelden er i film. Riktignok deler Elling sine tanker med tilskueren gjennom voice-over, men dette er som nevnt tidligere kun et fåtall ganger. Som McFarlane poengterer så etableres tilskuerens forhold til protagonisten hovedsakelig gjennom filmatiske handlinger, og ikke eventuell auditiv kommentering. Men endringen skiller karakteren Elling klart fra bok til film. Elling kan i romanen selv velge hvilken kunnskap han vil dele og hvordan han vil dele den. Dette er blant annet tydelig når han beskriver egen oppførsel som rolig og behersket, mens han i virkeligheten hisser seg voldsomt opp over mannen i billettluken på Oslo S. I filmen fremstår ikke Elling som upålitelig. I stedet blir hans oppførsel og voldsomme utbrudd et av flere karaktertrekk som understreker fraværet av kontroll i livet hans. Filmens visuelle, indirekte presentasjon av karakterer skaper en bedre fysisk forståelse av karakteren Elling, samtidig som anfallene til Elling også etablerer det mer komiske tilsnittet som preger filmen.

Filmens komiske aspekt ligger hovedsakelig i forholdet mellom Elling og Kjell Bjarne. De er i utgangspunktet to svært like personer, men uttrykker seg på vidt forskjellige måter. Der Kjell Bjarne er rolig, fåmælt og kan tidvis virke svært enkel, så er Elling snakkesalig og utbroderende i språkbruken. Elling har ordene i sin makt, men mangler handlingens kraft. Motsatt er det med Kjell Bjarne. Kjell Bjarne handler i butikken og er i stand til å ta affære når Elling går seg vill i egne fantasier. Ellings, bokstavelig talt, lange ferd over dørstokken, er avhengig av Kjell Bjarnes hjelp og den tryggheten de har seg imellom. Det er en tematisk dannelsesreise som Elling og Kjell Bjarne legger ut på, hvor Ellings mestringsfølelse vokser i takt med nye vennskap og poetisk oppvåkning. Romanfortellingens utvikling mot en *happy ending* gjør også *Brødre i blodet* til en mer filmatisk fortelling i tråd med klassiske Hollywood-konvensjoner. Fortellingen er den mest muntre av de fire bøkene om Elling, og med det et godt utgangspunkt for en filmfortelling med et mer komisk tilsnitt.

Axel Hellstenius (2002: 23) har gitt en ”litt sleivete analyse av premisset i *Elling*”. Personlig mener jeg den står som betegnende for både den litterære og den filmatiske fortellingen: ”Hvis du våger deg ut – våger å gi av deg selv – så kan du finne venner, kjæreste og livsprosjekt. Selv om du av ulike årsaker sliter med angst og fobier. Det blir den sannheten Elling finner. Gjennom smerten”. Forskjellen ligger i tonen i de to forskjellige tekstene. Der *Brødre i blodet* i større grad skildrer den nevnte smerten, er filmen opptatt av det tragikomiske. I begge fortellinger er det endelige resultatet det samme. Elling er den han er. *Gutten til mor. Den anonyme stemmen fra de nattestille gatene.*

### **3.4 ”NATT TIL MØRK MORGEN” / ØYENSTIKKER**

#### **Innledning**

Filmatiseringen av novellen ”Natt til mørk morgen” startet etter initiativ fra produksjonsselskapet 4 ½, ved Turid Øversveen. Prosjektet var tiltenkt et lavt budsjett og en nærmest dogme-aktige prosess, ifølge filmens manusforfatter, Nikolaj Frobenius (2010). Manus skulle skrives i løpet av vinteren og våren, og opptak begynte på sommeren. Få locations, få karakterer, enkle rammer og en kort opptaksperiode. En kollektiv innsats, som gjerne må til for å gjennomføre et prosjekt av denne typen, ble lagt ned gjennom tett samarbeid mellom manusforfatter, regissør Marius Holst, og de tre skandinaviske skuespillerne. Maria Bonnevie, Mikael Persbrandt og Kim Bodnia, som innehar filmens tre

hovedroller, kom tidlig med i prosessen, og var med på å sette sitt preg på utarbeidelsen av karakterene.

Filmen ble ingen stor suksess på norske kinoer, på tross av jevnt over gode anmeldelser.

30.370 betalende tilskuere er ikke mange, selv etter norske forhold (Løchen 2002: 39).

Femmere og seksere på terningen er med andre ord ikke ensbetydende med gode besøkstall.

Av de tre fortellingene jeg har valgt av Ambjørnsen, skiller denne historien seg klart ut. Det er flere grunner til det. Først og fremst fordi ”Natt til mørk morgen” er en novelle. Der de andre filmene (særlig *Elling*) har måttet komprimere og strømlinjeforme innholdet og historien, er det i dette tilfellet større rom for frihet. Der det i filmatiseringer av romaner som oftest må gjøres et utvalg av de elementene av historien som er viktige for helheten, i tillegg til de endringene som implisitt ligger i overgangen fra ett medium til et annet, kan en regissør i større grad inkludere all handling i filmatiseringen av en novelle. En spillefilms lengdeformat står bedre i forhold til en novelle enn til en roman. Dette betyr ikke at en litterær novelle uten problemer kan *overføres* til filmleserretet; en kort tekst kan være tematisk, litterært og fortellerteknisk kompleks selv om handlingen tilsynelatende kan fremstå som enkel (Lothe 2000: 151). *Øyestikker* er også den av filmene som ikke forholder seg like slavisk til det litterære forelegget.

### **Synopsis og syuzhet**

Maria og Edward har flyttet fra byen. De bor på en liten gård ved sjøen, og kjører kun båten inn til byen dersom det er noe de trenger. Maria er gravid med en datter. De har flyttet fra et destruktivt liv i byen, og forsøker å finne nytt fotfeste og fortsette en utvikling som stoppet opp i puberteten. Livet er rolig. De lever på trygd og av hva skogen og havet kan gi. Det er sent i november.

En dag innhenter fortiden dem. En fortid ved navn Jarl Kullmann. Han ber om å få bli en natt, men blir flere. Han legger store planer for hva Maria og Edward kan gjøre med bruket. Han kjøper *ting* til dem. Han lyver. Han snakker i mobiltelefoner uten batteri. Han er uinteressert i sin egen helse. Etter nattlige strabaser i snøen, uten skikkelige klær, blir han svært syk. Han spiser ikke, og han oppfører seg merkelig. Edward drømmer om barndommen. Om Rabben – skyggeskikkelsen han og noen kamerater avslørte og pissa på som unge.

Jarl er bestemt på å skyte noen bevere som har forårsaket oversvømmelse på jorden til Maria og Edwards naboer. Han får tak i en hagle. Dette, kombinert med feberfantasier om en Jægermand, gjør Maria og Edward urolige. De ringer lensmannen som tar med seg Jarl til byen.

To dager senere er han tilbake igjen. Verden er urolig. Han skyter naboens katt og oppfører seg som en gal mann. Edward ser Jarl danse med en motorsag ned til brygga, hvor han, uforskyldt, kutter seg grovt i armen. Sittende i sjøen, alvorlig blødende, forteller han Edward at han angreir på én ting. At de pissa på Rabben. Det skulle de ikke gjort. Edward går tilbake til huset og kutter telefonledningen.

### **Fabula**

På bakgrunn av synopsiset/syuzhetet som er presentert ovenfor, vil man kunne konstruere en fabula som for novellens del vil se slik ut:

- C. (40 år tidligere) Rabben
- A. Maria og Edward lever sitt rolige liv. Jarl kommer på uanmeldt besøk.
- B. Jarl kjøper ting, lyver, oppfører seg merkelig.
- (C.) Edward tenker på barndommen, på Rabben.
- D. Jarl blir syk. Lensmannen tilkalles.
- E. Noen dager senere er han tilbake. Oppfører seg truende og spesielt. Forlates i sjøen.

Både syuzhetet og dermed fabulaen er blitt forandret i den filmatiske fortellingen. Noen av endringene vil komme til syne i fabulaen som presenteres under.

- (D.) Kullmann havner i fengsel. Eddie bryter med sitt tidligere liv.
- A. Maria og Eddie lever sitt rolige liv. Eddie møter Kullmann på bensinstasjonen og inviterer han hjem til dem. Det er Marias bursdag. Hun er gravid.
- B. Kullmann vil ha Eddies hjelp til å ta "Svinet som brant dem", Lasse. Han kjøper takstein og kutter seg selv med motorsag.
- C. Maria vil ha Kullmann ut av huset. Den døde hunden til naboen.
- D. Det kommer frem at Kullmann har sittet i fengsel for dem begge. 5 år.
- E. Eddie føler seg ikke bra. Gråter. Er syk. Krangler voldsomt med Maria.



- F. Eddie og Kullmann drar for å oppsøke Lasse. Maria planlegger å forlate Eddie mens de er borte.
- G. Eddie og Kullmann tar kokain og tvinger seg inn i leiligheten til Lasse. Der er kun kone og barn. Raserer leiligheten. Moren får anfall. Eddie trøster barnet. Tar et oppgjør med Kullmann.
- H. Eddie drar hjem til huset og sovner på kjøkkenet. Maria er der når han våkner. Kullmann forlater dem.

Selv om fortiden til Eddie og Kullmann aldri presenteres filmatisk, så vil man likevel konstruere en fabula hvor fortellingen begynner der premissene for handlingen i filmen etableres. I *Øyenstikker* er dette rundt det tidspunktet da Kullmann ble fengslet. Kunnskapen om dette blir gitt retrospektivt til tilskuerne gjennom dialog uten filmatiske tilbakeblikk. Inkluderingen av en slik scene vil potensielt ha kunnet ødelegge den inneklemt stemningen som finnes rundt gården, og samtidig tatt bort noe av mystikken som eksisterer rundt vennsforholdet mellom Eddie og Kullmann.

De viktigste endringene i syuzhetet fra bok til film er årsaken og motivasjonen til at Jarl/Kullmann oppsøker Edward/Eddie. Denne endringen legger premissene for en annen type fortelling, noe som vil komme frem i analysen og presentasjonen av de to fortellingene. Videre utdyping av forskjellene i fabulaen mellom de to fortellingene vil skje i den påfølgende analysen av karakterforhold og fortellersituasjon. Før det vil jeg presentere vesentlige karaktertrekk ved den litterære novelleformen og for å kunne si noe om eventuelle innvirkninger dette kan ha på adaptasjonen.

### **Novelleformen**

En novelle forholder seg annerledes enn en roman til selve begrepet fortelling. I første rekke dreier dette seg om fortellingens lengde, noe som påvirker den mengden informasjon som kan formidles i teksten. Charles E. May presenterer i sin bok *The short story. The reality of artifice* (1995: 121-122) et mulig svar på spørsmålet ”What makes a short story short?”. Her hevdes det at noveller er av begrenset lengde fordi

[...] the size of the action is short, because the action is static or dynamic, because the author chooses to present in a contracted scale by means of summation and deletion, or because the author chooses a point of view that lends itself to brevity.

Dette sier noe, om enn ikke spesielt normativt, om hvordan en novelle kan se ut. Den er kort fordi handlingen er summert opp og bærer preg av å være statisk eller dynamisk. Med *brevity*

menes her en kort og konsis språkbruk uten store og blomstrete formuleringer, men som samtidig kan si mer enn det som først møter øyet. Ernest Hemingway og hans isfjell-teknikk faller naturlig å nevne som et eksempel på dette. Men ut fra dette forsøket på en definisjon vil en novelle kun være en novelle i kraft av å være en kort fortelling.

Asbjørn Aarseth presenterer i sin bok *Episke strukturer* (1979: 119-144), et historisk tilbakeblikk på novellens utvikling fra 1200-tallet og frem til forrige århundre. De fleste forsøk på å definere novelleformen legger vekt på at; ”*Novellen er en episk prosatekst av middels lengde* (dvs. lengre enn anekdoten og kortere enn romanen)” (Ibid.: 135). Av dette kan det hevdes at omfangskriteriet er novellens minste felles multiplum.

Mange vil lese en novelle med det formål å finne en helhet. Et tema, eller det man tidligere ville referert til som fortellingens *moral*. I noveller vil man ofte være vitne til en åpenbaring i form av en overgang fra uskyld til kunnskap, eller en større forståelse for noe som angår en av karakterene i fortellingen. Selv om en slik åpenbaring ikke nødvendigvis vil påvirke fortellingens utfall, vil det kunne gi leseren innsikt i forfatterens hensikt med novellen, som igjen kan fordre en personlig utvikling (May 1995: 120-121). Aarseth henviser til André Jolles (1928), og skriver at

en novelle utmerker seg ved at den framstiller en begivenhet som synes viktigere enn personene som opplever den; personenes karakteregenskaper og følelser interesserer bare i den utstrekning det som skjer er betinget dem. Romanen tenderer mot å skildre menneskene og deres handlinger, novellen er tilbøyelig til å konsentrere seg om det som skjer med menneskene (Aarseth 1979: 136).

Ifølge Søren Baggesen er det en begivenhet som er fortellingens *raison d'être* i noveller. Begivenheten gjør at fortellingens forløp kan oppfattes som irrasjonell og utenfor karakterenes kontroll. Til sammenligning hevder han at en roman forløper rasjonelt og er motivert gjennom menneskets forståelse av impulser for handling (Ibid.: 136). Likevel ligger novellen, som litterær form, nært opp mot de andre episke formene, og da særlig romanen.

### **Setting**

Både filmens og novellens setting er lagt til landlige omgivelser. Der novellen finner sted er det langs Norges kyst, befinner vi oss i filmen på den svenske landsbygda. Rett ved huset er det et vann, men dette spiller likevel ikke samme rolle som havet gjør i novellen. Havet er her både kilde til liv, ved at Edward kan brødfø sin lille familie og naboene med selvfisket fisk, samtidig som havet ligger som en barriere mellom den lille gården og byen de kan skimte på

den andre siden. Byen blir også et bilde på Edward og Marias tidligere liv – et liv de har flyktet fra. Avslutningsvis i novellen tar havet også Jarls liv, godt hjulpet av hans egen omgang med motorsagen og Edwards uvillighet til å hjelpe.

Som navnet på novellen kan antyde, foregår mye av handlingen om kvelden og natten. Det er, i dobbel forstand, en svært mørk fortelling. Filmen fremstår ikke på samme vis, og er i så måte noe *lettere* i den visuelle fremtoningen. En av de få scenene som foregår om natten er Marias bursdagsfeiring, og står med positivt fortegn. Dette er også et gjennomtenkt grep fra regissør Holsts side:

Det var veldig viktig for Marius [Holst] at det ikke var natt, for da overspiller du det mørke. For å få en visuell kontrast var han veldig klar på at det skulle være sommer, det skulle være lyst, det skulle være en letthet. Uten den lettheten blir man fort veldig lei av det mørke, og hvis man skal sitte og hamre på mørket så blir det litt flatt. Og det tror jeg var riktig også, det å finne en location som hadde en letthet (Frobenius 2010).

I ”Natt til mørk morgen” er Jarl utelukkende deltagende i historien om natten. På dagtid er han enten på rommet sitt, i byen for å handle, febersyk eller hos politiet. Det er også vanskelig å vite om han tidvis er psykisk ustabil eller ikke. Mye av dette er også synlig i *Øyenstikker*, men med viktige unntak. Mens Jarl er sengeliggende i ”Natt til mørk morgen”, er det Eddie som blir syk i *Øyenstikker*. Begge fantaserer og har feberfantasier. Eddies sykdom åpner også for scener mellom Kullmann og Maria som ikke ligner noe som finnes i novellen. Mest bemerkelsesverdig er scenen hvor Maria kler Kullmann naken etter først å ha badet med han i det lille vannet ved huset. Det er en svært seksuelt ladet scene, og den fremstår nærmest litt drømmeaktig. Som tilskuere vet vi at Eddie ligger i huset med smerter og feber, noe som kan antyde at disse scenene mellom Maria og Kullmann kun er hans drømmer. Likevel er det slått fast at Kullmann og Maria har truffet hverandre tidligere, og at deler av denne fortiden er noe hvert fall Maria ikke vil ha opp igjen.

Filmens tittel henviser, ifølge Frobenius, både til den noe flakkende og urolige personen Kullmann, samtidig som området rundt huset kan anses for å være øyenstikker-landskap. Høyt siv rundt et lite vann er yndet område for øyenstikkere. Kun ved ett tilfelle vises en øyenstikker i filmen – da Eddie og Kullmann drar ut i båten for å fiske. Dette er også den første scenen hvor Kullmann ytrer sitt ønske om hevn og Eddies skyld til han. Øyenstikkeren kommer til syne idet handlingen tilspisser seg og fortellingens konflikt etableres.

Novellen, i likhet med filmen, har et nærmest ur-dramatisk utgangspunkt. Et par, med en vanskelig fortid, blir tvunget til å ta et oppgjør med fortiden når en gammel bekjent dukker opp. Det er også noen klare western-referanser i filmen:

Marius [Holst] ville ha det sånn. Både visuelt og tematisk. Når de møtes på bensinstasjonen der så er det nesten som en stand-off. Og han spilte nok en del på de western-tingene også i sluttscenen der hvor han kommer med bilen, ridende på en måte opp over haugen. Han bruker en del sånne episke, litt arketypiske bilder (Frobenius 2010).

Plotstrukturen går fra konflikt til løsning, med det formål å opprettholde status quo fra før konflikten – som oppstod da Jarl Kullmann dukket opp. Jarl Kullmann representerer det lovløse, det uetiske, et element som til stadighet gjør seg gjeldende i klassiske western-filmer. Sluttscenen Frobenius refererer til i sitatet over gir også klare western-assosiasjoner. Den lovløse kommer for siste gang mot stedet han ikke lenger er velkommen. Han gir seg til kjenne, men vet han ikke kan være der lenger. Han forlater stedet, konflikten får sin løsning, samtidig som problemet ikke er borte. Kampen er tapt, men krigen er ikke over.

### **Eddie og Kullmann**

Det er flere ulikheter mellom karakterene vi møter i filmen, satt opp mot de vi blir presentert for i novellen. Særlig gjelder dette forholdet mellom Kullmann og Edward/Eddie. Jarl Kullmann er i begge tekster inntrengeren som har med seg fortiden. En fortid han deler med Edward/Eddie. Men her stopper likheten. Filmens Eddie står i en moralsk gjeld til Kullmann, som har påtatt seg en fengselsstraff for noe de begge har gjort. I novellen er det en mer belastet fortid som avdekkes. Det er tydelig at det er tunge rusmidler med i bildet og som har lagt en skygge over alle de tre hovedkarakterenes liv. Særlig hardt ser det ut til å ha gått ut over Jarl. Men Edward skylder ikke Jarl noe. Jarl har ingen gjeld å innkreve. Han virker i stedet desperat etter å selv forsone seg med fortiden, på samme måte som Edward tilsynelatende har gjort.

Novellens Jarl er ustabil og syk. Han forteller usannheter det virker som han selv tror på, eksempelvis når han snakker i mobiltelefon uten batteri (Ambjørnsen 2006: 198), hevder å ha spist på en restaurant som er lagt ned for flere år siden (Ibid.: 195-196), og når han i feberfantasier mumler om Jægersmanden, en kynisk morderskikkelse som opererer i mørket. Han manipulerer omgivelsene og skaper frykt. Det er en psykologisk dimensjon over Jarl som gjør han til en løs kanon. Før eller siden vil han smelle, men når eller hvor er uvisst.

Filmens Kullmann fremstår mer kontrollert og nærmest kynisk i måten han behandler mennesker rundt seg. Særlig kommer dette frem etter at han har kjørt i hjel hunden til Eddie og Marias nabo. Han skylder på Eddie når han har lovet å skvære opp med naboen. Dette i seg selv tyder på en svekket moral, men når man i tillegg legger til hans motivasjon bak det han gjør, fremstår det hele som nøye planlagt. For det kommer tidlig for en dag at Kullmanns plutselige besøk på den svenske landsbygda ikke er slump. Han er der for en grunn; han ønsker hevn på ”svinet som brant oss” – mannen som fikk han fengslet og som sitter igjen med alle pengene. Hva han har sittet inne for, og hvordan Eddie er involvert, blir aldri nevnt, men Eddie er like skyldig. Av den grunn nekter Kullmann å dra før Eddie hjelper han med å ta den hevnen han mener de har krav på.

Endringer i forholdet mellom Eddie og Kullmann, og da særlig i den fortiden de deler, gir i filmen et annet bilde enn det novellen maler. I novellen kan man se Jarl som en trussel som ikke er berettiget til å involvere seg i andres liv, mens i filmen har Kullmann i større grad ”rett” til å være der. Han er overbevist om at Eddie skylder han noe, og på sett og vis har han grunnlag for det. Av den grunn utgjør hevnsscenarioet en av de store forskjellene mellom de to fortellingene. En forskjell Frobenius hevder henger sammen med avslutningen på novellen. Avslutningen av novellen henger direkte sammen med de tidligere tilbakeblikkene til Edwards barndom, og det blir først klart i avslutningen at Edward og Jarl har vokst opp sammen. Ved å kutte ut både tilbakeblikkene og forandre slutten står filmfortellingen friere til å etablere et annet forhold mellom Eddie og Kullmann, og til å gi fortellingen en mer åpen slutt. En slutt som ikke er like melodramatisk som i novellen (Frobenius 2010). Det endrede forholdet mellom Eddie og Kullmann legger også visse genrepemisser for filmen. Med den samme konflikten som i novellen ville filmen båret mer preg av å være en thriller eller skrekkfilm med en uberegnelig, motorsagsvingende Kullmann som antagonist. I stedet, med den indre konflikten hos Eddie og utviklingen av karakterforholdene, blir dette i større grad et drama ispedd thriller-elementer, enn det blir en uforbeholden thriller. DVD-coveret beskriver også filmen som et ”intense trekantdrama”. Og selv om Kullmann ikke er en stabil person, så fremstår han aldri som like utilregnelig som i novellen. Han har en klar agenda for hvorfor han har oppsøkt Eddie. Den er ikke like klar i novellen.

### **Maria**

Eddie beskriver, i sin monolog i begynnelsen av filmen, en Maria som var redd. Det er nærmest som om han reddet henne fra et liv som ikke var verdt å leve. Dette etterfølges av bilder som beskriver livet de to nå har sammen. Hun virker ikke lenger redd. Det er bare de

to. Tidvis kommer likevel redselen hennes frem. Hun er redd for mørket og for å være alene. Hun er også usikker og redd for å lukke øynene under Kullmanns lek ved middagsbordet. Filmens Maria fremstår i starten som nærmest i et avhengighetsforhold til Eddie, uten at dette verken blir sagt eller vist. Hennes unge alder og sårbare tilstand – hennes graviditet – bygger opp under dette. Men hun er kjærlig og snill mot både Eddie og Thomas. Hun ser ut til å ha funnet seg til rette i livet. Novellens Maria er tjue år eldre. Hun er også gravid. Et faktum som ikke virker selvsagt, men de har bestemt seg for å beholde barnet. Det blir aldri nevnt noe om hennes fortid, annet enn

- Flott jente. Ikke dum deg ut der. Du fant henne neppe i bedehusmiljøet her nede.
- Nei.
- Tenkte det. Det er sjelden de jentene der går rundt med en tatovert edderkopp på håndbaken. Låven ser strøken ut (Ambjørnsen 2006: 183).

De to Mariaene er i starten begge ukjente for Kullmann. Både Edward og Eddie introduserer dem for Kullmann på en måte som antyder at han heller ikke er klar over noe kjennskap dem imellom. Men litt senere i dialogen nevnt over spør Jarl:

- Du husker meg, Edward? Du har ikke glemt meg?
- Jeg har ikke glemt noe som helst.
- Og Maria?
- Hva med henne? (Ibid: 183).

Samtalen antyder en fortid mellom Maria og Jarl som går utenom forholdet mellom Edward og Jarl. Det samme hintes om i filmen. Mens Eddie begraver hunden Kullmann kjørte i hjel, snakker Maria og Kullmann sammen. Han mener å ha sett henne før. Hun var ”helt ute”. Gitt Kullmanns fengselsopphold må dette ha skjedd før Maria fylte 18. En belastet ungdomstid var grunnen til redselen som Eddie refererer til i den introduserende voice-overen.

Den tidligere nevnte scenen hvor Maria og Kullmann bader og er intime kan muligens, dersom det faktisk er Eddies drømmer, peke på at Eddie vet om denne fortiden de har sammen, og at den er mer komplisert enn at Kullmann kun så henne mens hun var helt ute. Dette vil også kunne forklare Kullmanns fascinasjon for Marias avklippede hår, som han finner mens han snoker rundt i huset på nattestid.

Særlig mot slutten av de to fortellingene ser man hvor ulike de to Maria-karakterene er. De takler motgangen og de store omveltningene som finner sted på svært ulike måter. Novellens Maria holder hodet kaldt og er opptatt av å gjenvinne kontrollen over situasjonen.

- [...] Hør her, Edward: Hvis vi ikke har kontrollen her, så har vi ikke kontroll over noe. Da er vi tilbake i kaos. Vil du det?
  - Ikke bli hysterisk. For Guds skyld, ikke bli hysterisk nå!
- Hun så på ham, med steiner i blikket.
- Jeg er ikke hysterisk. Det ligger ikke for meg, og det vet du veldig godt. Men Jarl skal ut. Han skal ut nå (Ibid.: 219).

Denne roligheten i møte med en anspent situasjon passer godt overens med Edwards tidligere karakterisering av henne. ”Ingen finner på noe tull med Maria” (Ibid.: 199) forteller han Jarl. Edward og Maria fremstår med dette som mer sammensveiset enn filmens par. De møter motstanden samlet, og det er aldri noen stor splid mellom de to. Dette bekrefter også følelsen av at det er de to sammen som har flyttet på landet for å komme seg bort fra byen og fortiden.

Slik er det ikke mellom filmens Eddie og Maria. Eddies problemer med å takle Kullmanns inntog og sin egen fortid, kombinert med en følelsetung Maria, sender dem i strupen på hverandre. Høylydt krangling og ulike oppfatninger rundt Eddies oppgjør med fortiden bringer forholdet til randen av samlivsbrudd. Maria er villig til å forlate Eddie dersom han gjennomfører Kullmanns hevnplaner. Men hun er fortsatt der når han kommer tilbake. På et tidspunkt forhører hun seg også med Kullmann om han er villig til å dra av gårde sammen med henne, bare de to. Kullmanns uforbeholdne ja til dette understreker også tonen i forholdet mellom han og Eddie. Mens Maria tydelig er redd og ønsker trygghet, er Kullmann villig til å ofre sitt vennskap for en mulig romanse med vennens gravide kjæreste. Konflikten mellom Maria og Eddie gir også grunnlag for merkelappen ”trekantdrama”, da dette forholdet dem to imellom ikke blir utforsket på samme måte i novellen.

### **Thomas**

Thomas, den døve nabogutten i filmen, er i første rekke tilstede for at de andre karakterene skal reagere og karakteriseres. Eddie fremstår i starten som en behjelpelig venn som er tålmodig og vennlig mot han, og det samme kan sies om Marias oppførsel i forhold til han. Hun er i en scene halvnaken i Thomas’ nærvær, uten at dette gjør henne ukomfortabel. Thomas er personen Maria føler seg mest trygg i nærheten av. Denne tryggheten understrekes idet Thomas er den første hun forteller at hun er gravid til. Dette etablerer Thomas som en nær venn av paret, og som en naturlig del av hverdagen. Forholdet endrer seg derimot når Kullmann kommer inn i bildet. Etter Eddies sammenbrudd er han utålmodig med Thomas, og kjefter på han. Eddie er ikke lenger i balanse, noe som formidles klart ved at forholdet til både Maria og Thomas blir komplisert og preget av krangling og misnøye. Som publikum får man også et forhold til Thomas som preges av det faktum at han er ung og døvstum. Han må bli

tatt vare på. I starten av fortellingen er vises dette gjennom forholdet mellom Eddie, Maria og Thomas. Når så Kullmann tar den lille gutten med på fisketur i sivet og er bevæpnet med kniv blir dette et brudd med den tidligere idyllen. Som tilskuer er dette vanskelig å se på. Dette sementerer karakteristikken av Thomas som uskyldig og nærmest svak, samtidig som det understreker Kullmanns rolle som antagonist. Thomas representerer det uskyldige i et lite univers hvor tidligere synder ligger og bobler i overflaten. Hans stumme fremtoning blir også et bilde på den fortiede fortiden som hovedkarakterene deler. Uten Kullmann klarer Eddie og Maria å leve mer eller mindre bekymringsløst sammen med Thomas. Kullmanns ankomst skaper derimot et annet bilde og fører til at frustrasjonen går utover den mest uskyldige karakteren i filmen. I filmens avslutning sitter Kullmann i sin bil med Thomas på fanget. Kullmann har tatt uskylden fra det lille samfunnet, for en liten stund. Han gir dem Thomas tilbake, og med det uskylden. Livet er tilbake slik det var før Kullmann kom.

### **Fortellersituasjonen**

Novellens forteller er en semi-allvitende tredjeperson, samtidig som det i hovedsak er Edwards tanker og synspunkt som gir leseren innblikk i fortellingen. Edward er fokalisator for fortellingen, og det er hans historie som utfoldes på sidene. Som leser får vi aldri vite tankene til Jarl eller Maria. Kun gjennom dialog kommer deres meninger frem.

Det samme kan til en viss grad sies om *Øyestikker*. Filmen begynner og slutter med Eddies stemme i voice-over som forklarer hva som har skjedd tidligere og som oppsummerer og snakker i store ord om kjærligheten i filmens avsluttende scene. Denne innrammingen av fortellingen er med på å etablere Eddie som filmens protagonist. Selv om det er både Eddies og Marias verden som blir snudd på hodet når Kullmann kommer, så er det kun Eddie som kan gjøre noe med situasjonen. Og selv om Kullmann påstår å ha truffet Maria tidligere, så er det Eddies mørke fortid som er kommet tilbake. Likevel er ikke kameraets fokus forbeholdt Eddie. I motsetning til Pelle og Elling, som i likhet med Eddie er hovedpersonene i fortellingene jeg har sett på, så er ikke Eddie deltagende i alle scener. Både Maria og Kullmann figurerer og gir fortellingen en bredere horisont enn det kun Eddie kunne gitt den. På den måten ligger filmfortellingens narrative nivå generelt høyere opp på Branigans modell enn det novellen gjør, gjennom mindre innsikt i Eddies tanker og følelser. Samtidig blir noe av forskjellen jevnet ut ved at graden av kommunikativitet økes gjennom inkluderingen av Maria og Kullmann som fokalisatorer.



Som tilskuere vet vi også mer enn det Eddie gjør. Vi ser hvordan Maria og Kullmann oppfører seg når Eddie ligger til sengs. Vi ser hvordan Maria ter seg når hun er alene med Thomas – vi får et innblikk i hvordan situasjonen påvirker alle i det lille trekløveret. At Eddie introduseres som fokalisateur og protagonist gir på sett og vis et skjevt utgangspunkt for filmfortellingen. Når vi får kunnskap om Eddie og Kullmanns felles fortid så er det lite som tyder på at Kullmann nødvendigvis var verre enn det Eddie var. Forskjellen er at Kullmann havnet i fengsel, og Eddie flyttet på landet. Å anta noe annet enn at et fengselsopphold forandrer en person vil være naivt, derfor har Kullmann et annet utgangspunkt enn det Eddie har. Dette rettferdiggjør ikke Kullmanns utilregnelige og usympatiske oppførsel, men det kan være en forklaring på den kynismen han utstråler; det han har opplevd er ikke like lett å legge bak seg.

Kameraføringen er både observerende og deltagende. Det er en tydelig bruk av håndholdt kamera som gir en tidvis flakkende effekt. Selv om fokaliseringen stadig skifter mellom de Eddie, Maria og Kullmann, så forankres sjelden kameraet i deres synspunkt. Av den grunn fremstår kameraposisjoneringen tidvis som en begrenset tredjepersonsforteller. Både svært personlige og intime utsnitt avløses av større, observerende panoramabilder som presenterer den lille gården midt i naturen rundt.

### **Avslutning**

*Øyestikker* er basert på en novelle, uten at novelleformen nødvendigvis har påvirket filmens fortelling. Å kalle *Øyestikker* for en novellefilm blir feil gitt novellefilms korte lengdeformat. Dersom man vektlegger André Jolles (Aarseth 1979: 136) definisjon av novellefortellingen som i større grad er opptatt av en begivenhet fremfor karakterer og handlingsprogresjon, så er heller ikke dette beskrivende for filmen. Riktignok følger filmen i grove trekk deler av det samme plotet som novellen, men fokuset er skiftet over til karakterene. Forholdet og utviklingen de tre karakterene i mellom blir utforsket mer og lagt mer vekt på i filmen enn det blir i novellen. Ser man på Leitchs begreper om justering så er det i hovedsak blitt lagt til (*expanded*) både handlingselementer og en karakter (Thomas). Dette er vanlig i filmer som er basert på noveller. I utviklingen og utforskningen av karakterene etableres et mer dramatisk anslag i fortellingen som også driver frem et dypere innsyn i hele diegesen.

Ambjørnsens novelle holder seg i overflaten av en begivenhet – Jarl Kullmanns uanmeldte besøk. Dialogen er preget av korte ordskifter som åpner for å kunne tolkes på flere måter.

Språket Ambjørnsen bruker er effektivt og subtilt, og det ligger hele tiden en spenning mellom linjene. Leserne får ikke kjennskap til Jarl Kullmanns intensjon med besøket, noe som utelater en slags menneskelig faktor i handlingen. I filmen er heller ikke dialogen særlig utbroderende, men det er mer av den, og den opererer sammen med de tidligere nevnte nære utsnittene av de tre karakterene. Det ligger ikke like mye usagt eller uvisst i filmens fremstilling. Filmens grad av kommunikativitet er høy, men ikke påtagende. I forhold til Branigans åtte fortellernivåer er filmen helt nede på nivå åtte gjennom Eddies innledende og avsluttende voice-over. Kunnskapen kommer naturlig og blir ikke presset frem i dialogene. Eksempelvis nevnes ikke Kullmanns fengselsopphold i scenen på bensinstasjonen, i stedet sier han det er ”5 år og 40 dager” siden sist de så hverandre. Som tilskuer blir ikke fortellingen forankret i kun en karakter, men både gjennom Eddie, Maria og Kullmann. Eddie er udiskutabelt filmens protagonist, men som tilskuere vet vi mer enn han om hva som til enhver tid skjer. Dette etablerer et problematisk forhold til Eddies oppførsel mot Maria. Scenene mellom Maria og Kullmann er tvetydige og kan tolkes som Eddies feberdrømmer. Eddies raseri og nærmest paranoide oppførsel kan derfor både forsvares og fordømmes. Det hele avhenger av hvilke tolkningsrammer tilskueren velger å bruke.

I filmens visuelle fremstilling spiller naturen en viktig rolle, på samme vis som den gjør i novellen. Flere scener etablerer det lille huset som sentrum i en verden som går forbi dem. Gjennom *time-lapse* får tilskueren nærmest inntrykk av at tiden står stille i huset, noe som peker mot fortiden og hvordan den ikke gir slipp selv om tiden går. Novellens handling er, i likhet med oppførselen til Jarls karakter, påfallende mest begivenhetsrik om natten. Novellens tittel gjenspeiler noe av dette. Som det har kommet frem ville ikke regissør Holst overdrive mørket i filmen, noe som er tydelig i det ferdige resultatet. Imidlertid er naturlige forhold som tåke og dis med på å pakke inn handlingen i nærmest klaustrofobiske omgivelser. Filmens tidvis dvelende kamerabruk demper tempoet i filmen gjennom stadige bilder av den nærliggende naturen. Filmmusikken er også poengterende i flere av scenene. Magne Furuholmen og Kjetil Bjerkestrands gjennomgående musikalske tema er stemningsskapende både i sammenheng med naturbildene og i de mer handlingspregede scenene. Variasjonene over et og samme tema binder sammen alt fra Eddie og Marias lykkelige stunder i samvær, til de mer klaustrofobiske og nervøse scenene med Kullmann og Thomas i sivet. Musikkbruken i *Øyestikker* er mer påfallende enn i de to andre filmene, mye grunnet den visuelle fremstillingen som preger atmosfæren i filmen.

Kullmann er filmen blitt en rundere karakter med en begrunnet intensjon for sitt uanmeldte besøk. Han er fortsatt en kynisk og tidvis ond person, men han er blitt en helere karakter som er med på å definere fortellingens overgang fra psykologisk thriller i novellen til trekantdrama med thriller-elementer i filmen. Endringene i både fortellingens genre, karakterer og syuzhet gir filmen et mer filmatisk preg enn de andre filmene jeg har analysert. I dette legger jeg at filmen i større grad står på sine egne bein som filmfortelling. Noe av dette må tilskrives det faktum at "Natt til mørk morgen" ikke er en spesielt kjent tekst, i hvert fall ikke sammenlignet med Elling- eller Pelle & Proffen-seriene. Likevel mener jeg det er tydelig at Nikolaj Frobenius har fulgt sine egne formaninger i sitt manusarbeid:

Som min filmlærer sa på filmskolen, det handler om å ta, hvis du ser på det litterære forelegget som en vase, at du knuser den vasen, også limer du det hele sammen til noe helt annet, la oss si et tog. Du skal lage et tog av denne vasen, og da må du nødvendigvis knuse den før du kommer så langt (Frobenius 2010).

*Øyestikker* er ikke "Natt til mørk morgen" på samme måte som *Elling* er *Brødre i blodet*.

*Øyestikker* er blitt en ny fortelling med nye karakterer, delvis ny handling og med en motivasjon som er tilpasset den filmatiske fortellermåten på en bedre måte enn det motivasjonen i novellen ville vært.

## 4.0 ADAPTASJONER I KONTEKST

### Adaptasjoner i Norge

Fra 1990 og frem til i dag har det blitt satt opp rundt 200 norske filmer på norske kinoer, Medregnet både dokumentarer og kortfilmer. Av disse er et sted mellom 60 og 70 basert på litterære forelegg. Med andre ord er rundt 1/3 av alle norske filmer som er satt opp på kino i løpet av de siste årene adaptasjoner.

At filmer basert på kjente, litterære tekster ofte blir populære er ikke uvanlig. Særlig gjelder dette filmer som eksplisitt tilkjenner sitt tekstuelle forhold til det litterære forelegget. *Lord of the Rings*-trilogien er et godt eksempel på en ubetinget økonomisk og kunstnerisk suksessadaptasjon, med Oscar-statuetter og solide inntekter som bevis på suksessen. Både *Elling* og *Døden på Oslo S* må også sies å være vellykkede adaptasjoner, dersom kriteriene er antall solgte billetter og positiv mottakelse fra publikum og anmeldere. Mye av denne suksessen må, slik jeg ser det, tilskrives det faktum at de begge er filmer som er basert på kjente romaner av en kjent forfatter. Hva angår *Øyestikker* så fikk den gode anmeldelser, men det store besøkstallet uteble. Trolig fordi fortellingen ikke er blant de mest kjente i Ambjørnsens forfatterskap, og det faktum at det er en novelle. Selv om det er et, i skandinavisk sammenheng, stjernespekket lag som står bak produksjonen – både skuespillere og regissør – så kan de ikke i like stor grad dra nytte av et potensielt publikums kjennskap til fortellingen. I hvert fall ikke like mye som *Elling* og *Døden på Oslo S*.

*Ellings* høye besøkstall, med over 770.000 solgte billetter, setter filmen i samme gruppe som Norges mest innbringende film siden *Flåklypa Grand Prix* (Caprino 1975), Joachim Rønning og Espen Sandbergs *Max Manus* (2008). Sistnevnte passerte riktignok over 1,2 millioner solgte billetter, men det er likevel få, om noen, andre filmer som har solgt like mange billetter som *Elling* de siste 10-20 årene (www.filmfront.no, Kamsvåg 2009). *Elling* var en viktig del av en oppblomstring av norske kinofilmer som fant sted på begynnelsen av 2000-tallet. Økte kinobesøk og økte statlige bevilgninger skulle sikre norsk film både kvalitativt og kvantitativt.

### Historien i fokus

I en artikkel i det litterære tidsskriftet *Vagant*, datert 28. mai 2009, beskriver Aksel Kielland en norsk filmindustri som balanserer mellom middelmådighet og innadvent selvhevdelse. Artikkelen, med tittelen ”Å investere i samtiden”, er interessant lesning, om enn noe

bombastisk i sin nedsabling av alle de norske kinosuksessene de siste årene. Et poeng står uansett klart frem som relevant for denne oppgaven – norske filmers fokus på ”den gode historien”.

Kielland påpeker Erlend Loe rolle som spillefilmkonsulent på begynnelsen av 2000-tallet som en viktig katalysator for en dreining mot teksten bak filmen. Loe fremmet en tankegang om økt fokus på filmmanuset, og Kielland siterer Loe på at historien er ”begynnelsen og slutten på alt. Når den fungerer, holder alle kjeft. Bildekvaliteten, lyd kvaliteten eller den øvrige teknikken interesserer meg med andre ord midt i ryggen så lenge historien fenger” (Loe 2002, i Kielland 2009: 45). For Kiellands del har dette fokuset på historien i film gått på bekostning av filmatisk nyvinning og gjort norsk film tilfreds med kun å formidle historier. Blant annet blir adaptasjonsfilmer kun videreføringer av allerede kjente historier, gjort om til kioskversjoner av gode litterære tekster. Om *Elling* skriver han:

*Elling* er først og fremst interessant som et eksempel på en film som primært er en forlengelse av et eksisterende (i dette tilfelle litterært) verk. Filmskapingen reduseres til en forvaltningsprosess hvor den viktigste oppgaven blir å møte forventningene til de som allerede har lest boken. Petter Næss er en dyktig håndverker, men Elling-feberen kan knapt tilskrives ham alene (Ibid.: 43)

Det kan være fristende å gi Kielland rett i noe av kritikken, men *Ellings* suksess kan ikke bare tilskrives et samstemt kritikerkor som ønsker å se norsk film lykkes i eget land. *Ellings* suksess på utenlandske lerret understreker at filmen har appell også utenfor Norges grenser, og på tross av at filmens litterære forelegg ikke har samme utbredelse og status i utlandet.

### **Kielland, Solum og Truffaut**

Kritikken Kielland retter mot den norske filmbransjen er ingen oppsiktsvekkende nyhet, verken sett med norske eller internasjonale øyne. Problematikken er den samme, og det etterlyses den samme endringen; filmen er blitt for kommersiell og handlingsstyrt – det er på tide med endringer som fremmer det særlig filmatiske og kunstneriske ved filmmediet. Den samme kritikken fremmet Francois Truffaut i sin artikkel ”Une certaine tendance du cinéma française” i det velrenommerte *Cahiers du cinéma* i 1954. Truffaut angrep den franske kvalitetstradisjonen og ønsket et fornyet fokus på *auteurs* – den filmiske forfatter. Han ville seg en fransk film som var kulturelt konservativ, politisk reaksjonær, samtidig løsrevet fra både det politiske og sosiale rommet kunsten var blitt fanget i årene etter andre verdenskrig. Fransk film bar også i seg en for stor grad av likhet med den amerikanske filmbransjens lette filmer. Blant annet nevner Truffaut adaptasjonsfilmer som åpenlyst viste sin troskap til sine litterære forelegg som eksempel på den simple, amerikanske filmtradisjonen (Truffaut 1954, i

Nichols 1976: 224-237). Der Truffaut angriper den feilaktige bruken av kvalitetsbegrepet om fransk film, etterlyser Kielland en faktisk kvalitet i den norske filmen. Oppblomstringen som har skjedd i norsk film siden slutten av 1990-tallet kan ikke tilskrives kvalitet, men heller kvantitet og politisk satsning, mener Kielland.

Nye politiske og økonomiske insentiver, ledet av Trond Giske som kulturminister, har endret tilskuddsordningen for norsk film. Få fullfinansierte filmprosjekter har blitt erstattet av flere og mindre støttebeløp. Dette har resultert i flere filmer, i et forsøk på å nå målet om at norske filmer skal utgjøre 25% av filmene som vises på norske kinoer. Dette har, ifølge Kielland, ført til lavere kvalitet, og en klar mangel på ”ambisjoner [...] visjoner og bevissthet rundt egen praksis” (Kielland 2009: 35). Det er en snillisme som preger norsk film og som går på bekostning av filmatisk nyvinning. Selv med de nye støtteordningene er det fortsatt bred publikumsappell som fremstår som den viktigste drivkraften bak de fleste filmene. Det viser seg med andre ord vanskelig å etablere en alternativ norsk filmtradisjon. Den modernistiske tendensen i norsk film på sekstitallet, med filmer av blant andre Arne Skouen og Pål Løkkeberg, fant aldri noen bred publikumsappell. Tendensen kom som resultat av nybølgefilmer i Frankrike og ellers på kontinentet, samt filmbransjens forsøk på å imøtekomme det økende antall fjernsynslisenser i Norge med en ”lavmælt utforskning av filmen som kunstart” (Bastiansen og Dahl: 2003: 383-390). Den sosialrealistiske ”ml-bølgen” i norsk film på 70-tallet virket på sin måte avskrekkende på det norske filmpublikummet, noe som igjen ga filmbransjen insentiver til å ta et oppgjør med seg selv. Dette ansjoret utviklingen mot mer kommersielle filmer på 80-tallet (Ibid.: 486-487).

Ove Solum og Lars Thomas Braathen beskriver i artikkelen ”Noen tendenser i norsk film” (1988) den norske films gullalder på slutten av 1930-tallet, sett opp mot nyere suksessfilmer fra 1980-årene. Oppsummert hevder forfatterne at norske filmsuksesser som *Fant* (1937), *To levende og en død* (1937) og *Gjest Baardsen* (1939), alle av Tancred Ibsen, hadde det til felles at de levde opp til visse forventninger det norske publikummet hadde til god film. Disse forventningene må ses i sammenheng med den amerikanske filmimporten som preget norske kinoer, der den klassiske Hollywoodstilen og dens sømløse fortellerteknikk ble definert som viktige premisser også for norsk film. Det er denne tendensen de mener er å finne igjen i 80-årenes norske filmsuksesser. De konkluderer sin artikkel med det lettere retoriske spørsmålet

Er det ikke slik at 1980-tallsfilmenes publikumsappell er betinget av at vi som tilskuere blir ”forløste” og får tilfredstilt våre forventninger ved at filmene forholder

seg til et film-paradigme som inneholder formelle og tematiske formularer vi kjenner så altfor godt? (Braathen og Solum 1988: 15).

Med dette i minne er ikke *Ellings* suksess uforståelig. Filmen forholder seg udiskutabelt til nevnte film-paradigme, komplett med en lykkelig slutt. Det er ingen kunstnerisk film som bryter med publikums forventninger, den leverer i stedet på nevnte forventningskrav. Med økonomiske insentiver og en høykonjunktur i norsk film vil det også stilles krav til økonomiske resultater. Med politiske og økonomiske forventninger om at norske filmer skal nå et stort publikum er det forståelig at regissører og produsenter ser mot allerede etablerte suksessfortellinger. Dette kan forklare noe av populariteten Ingvar Ambjørnsens fortellinger har fått i det norske filmmiljøet.

### **Norsk Filminstitutt og adaptasjoner**

Erlend Loe var ikke den eneste filmkonsulenten som hadde litteraturen som utgangspunkt på starten av 2000-tallet. Forfatter, dramatiker og regissør Torun Lian og forfatter og manusforfatter Nikolaj Frobenius var konsulenter i samme periode. På samme tid arbeidet Frobenius med manuset til *Øyestikker*. Hans tanker rundt adapterte manus gir et annet bilde enn det Kielland så bredt maler: ”Det er kanskje en av de store misforståelsene i Norge, å tenke at en adaptasjon på en måte legger seg under det litterære forelegget eller bare er en slags videreføring av boka. Det er ofte ganske lite vellykka adaptasjoner, etter min mening” (Frobenius 2010). Ser man på *Øyestikker* er også dette en ganske annerledes film enn det både *Elling* og *Døden på Oslo S* er. Selv om historien i seg selv står sterkt, så er det noe utpreget visuelt over store deler av filmen. Det er med andre ord ikke kun fokus på *hva* som fortelles, men også *hvordan*.

Samtidig som Frobenius påpeker viktigheten av å ha en norsk filmflora hvor både adapterte og originale manus har sine rettmessige roller, så er han også klar over tryggheten i både å produsere og å gi filmstøtte til manus basert på litterære forelegg:

Ofte så var [adapterte manus] bedre, fordi de hadde et innhold. Og det er kanskje det første vi ser etter. ”Er det noe innhold her?”, eller er det bare en uforpliktende manusøvelse som ikke handler om noe, som ikke har noen karakterer. Har du ikke noe av det så blir jeg fort litt skeptisk (Frobenius 2010).

Fraværet av den nyskapningen Kielland etterlyser kan likevel ikke bare tilskrives filmkonsulentenes satsning på trygge, litterære fortellinger. Silingsmekanismen hos NFI tilsier at for at et manus i det hele tatt skal tas opp til vurdering hos konsulentene, så må det ha et økonomisk sikkerhetsnett i form av en godkjent produsent. Av den grunn legger

produsentene på mange måter premissene for hvilke manus som skal gis en mulighet. Originale og vågale manus kan dermed ha en lengre vei frem til de avgjørende instansene i norsk film: ”Jeg tror ikke det er så veldig mange, men det er nok noen, og det er nok noen prosjekter som blir avvist av produsentene fordi de er redde for å tape penger eller ikke har kapasitet eller ikke våger. Helt sikkert” (Ibid.).

På tross av svartmalingen av norsk film, så gjorde to av de tre filmene som er sentrale i denne oppgaven det svært godt på kino. Både Elling og Pelle & Proffen var kjente karakterer for det lesende publikummet før de havnet på filmrerretet, noe som gode salgstall i forkant av filmene tyder på. Men hva så i etterkant? Har filmatiseringer noen positiv effekt for forlagsbransjen?

#### **4.1 TALLENES TALE**

##### **Forlagets del av kaka**

Etter debutromanen, *23-salen*, som ble utgitt på Forfatterforlaget, så er samtlige av Ingvar Ambjørnsens bøker utgitt på J.W. Cappelens Forlag (nå Cappelen Damm). Ifølge Pip Hallén, tidligere rettighetsansvarlig i Cappelen, har Ingvar Ambjørnsen vært en innbringende forfatter for forlaget, både før og etter filmatiseringene av hans bøker. Trolig kunne salgstallene også vært høyere, da det ifølge Hallén først på slutten av 1990-tallet ble stuerent å satse på relanseringer av bøker i forbindelse med filmatiseringer (Hallén 2010). Slike relanseringer blir gjerne gjort i billigutgaver – pocketbøker eller samleutgaver med filmplakaten eller et stillbilde fra filmen på omslaget.

For forlagets del er en filmatisering av en av deres forfatteres bøker sjelden lukrativt i seg selv. Selve opsjonen som må tas ut for å kunne skrive manus er ikke særlig innbringende for forlaget, og beløpet er underlagt standardsatser. Opsjonsinntektene vil derfor være de samme for en kjent og profilert forfatter som en ung, ukjent debutant. Inntektene fra filmen går i sin helhet til forfatteren. Av den grunn har forlaget alt å vinne på å benytte seg av en romans potensielle nyetablerte aktualitet.

##### **Elling**

Dersom vi ser på de forskjellige Elling-utgivelsene som er aktuelle for denne oppgaven, og samtidig tar de to andre Elling-filmene med i betraktning, så er det et nokså tydelig bilde som tegner seg. De tre første Elling-bøkene ble utgitt i nye opplag i perioden fra desember 1999,



til februar 2001. Særlig peker romanen *Brødre i blodet* seg ut, som i oktober 2000 ble gitt ut i sitt sjette opplag i et antall på 10.300 i heftet form (pocketbok). Til sammenligning var førsteopplaget i 1997 på 5.320 bøker. Syvende opplag fulgte i mars 2001, med et opplag på 2.200 eksemplarer, åttende opplag i april 2001 med 3.300 eksemplarer, og niende opplag i oktober 2002 med 5.200 eksemplarer. Samlet opplag fra lanseringen frem til sjette opplag i 2000 var på 17.420 bøker. Til sammenligning er det totale opplaget fra 2000 og frem til april 2006 på 23.200 bøker. At filmatiseringen av romanen hadde konsekvenser for salget av romanen er det liten tvil om.

De tre første Elling-bøkene har nokså moderate førsteopplag sammenlignet med den fjerde og siste romanen om Elling, *Elsk meg i morgen*. Romanen kom i salg i 2000, noe som sammenfalt bra med lanseringen av den første Elling-filmen i 2001. Med et førsteopplag på 12.500 bøker har den et større førsteopplag enn de tre foregående romanenes førsteopplag lagt sammen – et tydelig tegn på at forlaget forventet økt popularitet rundt romanserien. I 2001 utga forlaget også en samleutgave av alle Elling-bøkene under tittelen *Elling 1-4*. Denne utgaven kom i februar, med et opplag på 5.300. Utgivelsen kom kun en måned før *Elling* hadde premiere på norske kinoer – et tydelig tegn på at utgivelsen var en del av en større markedsføringsstrategi.

### ***Døden på Oslo S***

Det er også tydelig å se en økt interesse for bøkene om Pelle & Proffen i for- og etterkant av filmatiseringen av *Døden på Oslo S*. Interessen er riktignok ikke like påfallende som opplagstallene til Elling-bøkene viser, men likevel tydelige nok til at tendensen virker klar.

Førsteopplaget i 1988 var på 8.610 eksemplarer, med påfølgende opplag i november 1989 og februar 1990 på henholdsvis 1.100 og 2.100 eksemplarer. I september 1990 derimot, en måned etter premieren på *Døden på Oslo S* ble det trykket et nytt opplag på 3.200 eksemplarer. Interessen ble tydeligvis holdt ved like, ettersom Cappelen trykket fire opplag i løpet av de to neste årene med et samlet opplag på 10.100 bøker. Alle disse utgivelsene er innbundne bøker. I februar 1992 ble *Døden på Oslo S* på nytt utgitt i bokform, denne gang i en pocketutgave og med et førsteopplag på 12.460 eksemplarer. Dette skjedde samme år som *Giftige løgner* hadde premiere på norske kinoer. Av dette er det tydelig at interessen for de unge detektivene har økt etter filmatiseringene, og at Cappelen har sett sin mulighet til å kapitalisere på interessen. Opplagstallene er ikke i samme størrelsesorden som Elling-bøkene, men de to romanseriene har heller ikke samme publikumsdemografi. Mens Elling-serien kan

sies å ha et nokså universelt nedslagsfelt hva gjelder alder, med en antatt nedre grense på 12-15 år, så er Pelle & Proffen en serie for unge lesere, fortrinnsvis i alderen 8-15 år.

### ***Øyestikker***

Effekten av filmatiseringen av ”Natt til mørk morgen” er ikke like lett å spore i konkrete salgs- eller opplagstall. Det er trolig flere grunner til dette. Markedsføringen av filmen la ikke særlig stor vekt på at det var en adaptasjon av en novelle av Ingvar Ambjørnsen. På filmlakaten eller DVD-omslaget er ikke forholdet mellom novellen og filmen nevnt. Tittelen, *Øyestikker*, er heller ikke i slektskap med novellen eller noen andre tekster av Ambjørnsen. Naturligvis blir det litterære forelegget påpekt i filmens introduserende titler, men novellen er på generelt grunnlag ikke spesielt vektlagt. Ambjørnsens noveller er heller ikke like kjente som hans romaner.

Det eneste Cappelen synes å ha gjort for å profitere på filmatiseringen er å gi ut filmmanuset i bokform. Denne utgivelsen kom rett i forkant av premieren på *Øyestikker*, med et opplag på 1.100 eksemplarer. Alle eksemplarene ble solgt.

## 5.0 AVSLUTNING

Jeg har i denne oppgaven forsøkt å vise de endringene som finner sted når en litterær fortelling skal presenteres filmatisk. Ved å teoretisk forankre analysene av de tre bok/film-parene i narrativ og narratologisk teori, mener jeg å ha etablert et teoretisk og historisk bakteppe for de begrepene og teoriene som jeg har brukt i analysene. Jeg har også belyst de valgene og beslutningene som må fattes i en fortellings transformasjon fra ett medium til et annet. Dette er valg som både påvirkes av mediespesifikke endringer, og valg som i større grad preger fortellingene individuelt. Gjennom å kontekstualisere adaptasjoner i økonomiske, politiske og bransjerelaterte perspektiver mener jeg at oppgaven har fått en helhet som også introduserer interessante nyanseringer og forankrer aspekter ved adaptasjonsfilmer i en norsk setting. Den følgende avslutningen blir en oppsummering av noen av de viktigste elementene som er blitt presentert i oppgaven.

### **Adaptasjoner**

Den normative dualismen som har gjort seg gjeldende i adaptasjonsteori kan oppsummeres i to spørsmål. Der de tidlige adaptasjonsteoretikerne, slik som Dudley Andrew, stilte spørsmålet ”Er denne filmen trofast nok til det litterære forelegget?”, så vil nyere teoretikere, slik som Thomas Leitch, heller stille spørsmålet ”Er dette en god film?”. Forskjellen her oppsummerer både den kulturelle underlegenheten film har erfart som kulturprodukt, samtidig som det understreker et viktig poeng i forhold til intertekstualitet – er en adaptasjonsfilms kvalitet definert av sitt medium eller i forholdet til teksten filmen bygger på?

I det analytiske arbeidet med denne oppgaven har spørsmålet over slått meg flere ganger. Ville jeg for eksempel likt *Elling* bedre dersom jeg ikke hadde lest *Brødre i blodet* og de andre Elling-romanene først? Forsvinner det en grad av autonomi fra verket når tilskueren kjenner til og har kunnskap om originalteksten?

Nyere tids adaptasjoner av tegneserier, litteratur og dataspill har gitt grobunn for en populærkulturell oppfatning der suksess i et medium borger for suksess i et annet. Sett med norske øyne har ikke tegneserier og dataspill dominert norske adaptasjonsfilmer, men det er en økende tendens i Hollywood (Leitch 2007: 257-258). Iversen og Solum (2010: 208) bruker Elling-serien som eksempel på hvordan suksess i ett medium har gitt suksess i to andre - fra bok til teater og film. Interessant er det derfor at dataene jeg har lagt frem om bokopplaget

peker på at flere har lest boka først etter at filmene kom på kino. For disse leserne blir dermed karakteren Elling i første rekke en filmatisk karakter, et bilde som trolig vil følge dem og legge visse føringer for forståelsen av romankarakteren. Dette går imot det mange ofte fokuserer på i forholdet mellom litteratur og film – det er ofte kun et fåtall som har lest boka før de ser filmen. Særlig gjelder dette adaptasjoner hvis roman- og filmutgivelse ligger relativt nær hverandre i tid. For disse tilskuerne vil det være lettere å gi en mer ”objektiv” kritikk av filmen basert på kriterier for filmatiske fortellinger. Prinsipper om troskap og justering eller andre adaptasjonsteoretiske begreper vil være overflødige, mens en narratologisk forståelse vil kunne implementeres, uten å være påvirket av litterære forestillinger. Fra et litterært utgangspunkt kan det derfor være interessant å undersøke hva denne typen ”omvendt intertekstualitet” gjør med lesingen, men det ligger selvsagt utenfor denne oppgavens rammer. Uansett hvilke forkunnskaper tilskueren har må regissøren og resten av produksjonsstaben foreta valg som gjør enhver tilskuer i stand til å konstruere en fabula basert på filmens narratologiske elementer. I denne oppgaven har jeg forsøkt å analysere fortellingene i de tre ulike bok/film-parene komparativt for å spore de endringene som har blitt gjort i transformasjonen fra en litterær til en filmatisk fortelling. Det er vanskelig å konkludere på bastant vis med en normativ oppskrift for hvordan man skal adaptere. Dette er heller ikke noe jeg vil forsøke meg på. Når det er sagt mener jeg å se visse likhetstrekk som preger de filmatiske fortellingene. Særlig for *Elling* og *Døden på Oslo S* har relativt like litterærspesifikke elementer i originaltekstene resultert i at de samme valgene for endringer til filmatiske fortellinger har blitt implementert.

### **Fabula, syuzhet, fortellere og karakterer**

Handlingen i hver av de tre litterære fortellingene finner sted over et relativt kort narrativt tidsspenn. Av den grunn er de fleste innholdselementene tilstede også i filmene. På generell basis er fabulaene jeg har presentert nokså like de respektive originaltekstene. I *Døden på Oslo S* er fabulaen identisk, med unntak av fokaliserings og i rasingen av kjøkkenet på guttehemmet. Dette blir i filmen presentert filmatisk, mens det i romanen skjer utenfor Pelles kunnskapshorisont. Ut fra dette vil *Døden på Oslo S* være den filmen som i størst grad er trofast mot sitt litterære forelegg. Dette må tilskrives den kausale handlingsprogresjonen og romanens begrensede lengde. Pelle som førstepersonsforteller er i filmen blitt redusert til protagonist og fokalisor, noe som frigjør mye av den narrative tiden som i romanen går med til Pelles tanker om det som skjer og har skjedd. Pelle er fortsatt den mest sentrale karakteren, men i likhet med Elling, er filmens Pelle mer en deltager i fortellingen om Pelle enn det er hans egen fortelling. Forskjellen ligger i det nevnte fortellerperspektivet. Fortellerposisjoner

som kunne erstattet førstepersonsposisjonen, det være seg voice-over eller scener med subjektiv kameraføring, er ikke implementert i filmen. Dette er med på å objektivere fortellingens utgangspunkt, uten at spenningen eller tilskuerens sympati med Pelle (og Proffen) forsvinner.

Mye av det samme kan sies om *Elling*. Også her er en svært subjektiv og introvert fortelling blitt gjenfortalt fra et mer tilbaketrukket utgangspunkt. Ellings fortellerstemme i *Brødre i blodet* har en total frihet til å formidle sin egen historie. I filmen er Ellings fortellerstemme fortsatt tilstede gjennom tidvise voice-over-kommentarer, og som fokalisor, protagonist og tittelkarakter er han tilstede i alle filmens scener. Dette er i overensstemmelse med det Brian McFarlane ser på som filmens svar på førstepersonsforteller. Riktignok blir tilskueren sjelden presentert med Ellings subjektive synsvinkel gjennom kameralinsa, men Ellings tydelige og konstante tilstedeværelse understreker hans rolle som fokalisor og hovedkarakter. Av fabulaforskjeller er det i *Elling* både fjernet og lagt til handlingselementer. Igjen er mye av diskursen i romanen blitt fjernet gjennom utelatelsen av Ellings personlige tanker, fantasier og bekjennelser. Store deler av romanen består av Ellings indre diskusjoner om korrekte handlingsmønstre i situasjoner han aldri vil komme opp i på grunn av sin angst, eller han vurderer andre personers handlinger og gir dem utbroderende livshistorier han verken har dekning for eller nytte av. Fraværet av denne typen materiale har gitt filmen et mer effektivt og handlingsfokusert preg, som er i tråd med etablerte paradigmer om filmatiske fortellinger. Den korte, innledende montasjesekvensen motiverer handlingen og etablerer Ellings utgangspunkt i fortellingen. Fraværet av Ellings og Pelles gjennomgående subjektive fortellerstemmer har redusert de autodiegetiske fortellerposisjonene. Filmfortellinger blir i utgangspunktet fortalt ekstrapadiegetisk gjennom den filmatiske diskursen, men gjennom fokalisering, både intern og ekstern, kan fortellingen oppnå intradiegetiske fortellerposisjoner (Stam et al. 1992: 97-98). I *Elling* oppnås en mer homodiegetisk fremstilling gjennom Ellings voice-over-monologer – en tidvis intern fokalisering som opprettholder en relativ nærhet mellom Elling som fokalisor og tilskueren. I *Døden på Oslo S* har fraværet av Pelles indre tanker fortrinnsvis etablert et mer distansert *mood* i forholdet mellom fokaliserings og tilskueren, noe som gir fortellingen en gjennomgående ekstrapadiegetisk *voice*.

I *Øyestikker* har fortellerposisjonen også forandret seg, men ikke på samme måte. Novellen har en delvis begrenset tredjepersonsforteller som har innblikk i Edwards tanker, men ingen av de andre hovedkarakterene. I filmen møtes tilskueren av Eddies stemme i voice-over

allerede i innledningen. Edwards rolle som fokalisor i novellen blir dermed opprettholdt, samtidig som filmen tillater tilskueren innblikk også i scener hvor Eddie ikke er tilstede. Filmens grad av kommunikativitet er med det annerledes og høyere enn det novellens er, på grunn av tilskuerens økte kunnskap om hva de andre karakterene foretar seg. Dette innebærer også at både Maria og Kullmann tidvis fungerer som fortellingens fokalisorer. Filmen får med dette et mer homodiegetisk preg, etablert gjennom Eddies innledende og avsluttende voice-over. Samtidig blir filmens inkludering av Maria og Kullman som fokalisorer med på å etablere et mindre distansert *mood* til handlingen, på tross av fraværet av Edwards tanker. *Øyestikker* er som vist også filmen som i størst grad skiller seg fra originalteksten. Handlingselementer er både fjernet og lagt til, samtidig som originaltekstens litterære modus – novelleformen – ikke preger filmen på samme måte. Som slått fast tidligere ligger filmens fokus på hva karakterene foretar seg i møte med Kullmann og hans uanmeldte besøk. Det preger dermed filmens handling og progresjon. I ”Natt til mørk morgen” er det begivenheten som legger premissene for fortellingen, et genretrekk André Jolles trekker frem som en av hovedforskjellene mellom noveller og romaner. *Øyestikker* er ingen novellefilm, men har i stedet etablert en dramaturgisk oppbygning som er mer passende for filmmediet. Nikolaj Frobenius (2010) understreker også at novellens allerede etablerte dramatiske klangbunn og resonans var et godt utgangspunkt for å transformere en fortelling sentrert rundt de tre karakterene til filmmediet.

### **Filmatiske valg**

I transformasjonen av en fortelling fra ett medium til et annet må det nødvendigvis gjøres et utvalg av hvilke elementer som skal inkluderes i den nye fremstillingen. Disse valgene vil i hovedsak ivareta to overlappende interesser: for det første må mediespesifikke valg ivareta paradigmer for filmatiske fortellinger. For det andre må valg, hvis ønskelig, ivareta det litterære forelegges narrative grunnlag og bestanddeler. I de narrative analysene jeg har lagt frem i denne oppgaven har jeg ved hjelp av teoretiske perspektiver forsøkt å belyse de ulike valgene som definerer filmenes fortellinger. Det er også her forskjeller og likheter mellom de tre filmfortellingene som sier noe om intensjonene bak adaptasjonene. Samtidig har disse valgene etablert tre filmatiske fortellinger som kan stå som autonome tekster med underliggende intertekstuelle forhold til sine respektive forelegg. Fortellerposisjoner og den visuelle realiseringen av karakterene er noe som filmens mediespesifikke stil har lagt retningslinjer for i de tre adaptasjonene. Dette er endringer som er tydelige i alle tre filmer, selv om valgene har resultert i forskjellige utfall.

Med utgangspunkt i Thomas Leitchs begreper om justering er det i hovedsak gjennom *compression* og *expansion* vi kan identifisere de største endringene foretatt på syuzhetnivå. Dette er nødvendige omstruktureringer som har etablert en dramaturgi som passer filmformatet, både med hensyn til filmenes spilletid og til filmatisk handlingsoppbygning. Spesielt litterære aspekter ved originalteksternes fortellinger er blitt erstattet med tilsvarende filmatiske presentasjonsmodi. Disse mediespesifikke valgene har i *Elling* redusert den subjektive førstepersonsfortelleren til sporadiske voice-over-monologer, noe som også har komprimert syuzhetet som utgjør romanens handling. Dette har muliggjort et tydelig ønske om å legge seg tett opp til romanens fortelling, et valg som ikke følger mediespesifikke krav. Det samme gjelder endringer i fortellingens tone. Filmen fokuserer i større grad på komiske elementer og definerer seg som en komedie. Romanens mer sorgmuntre preg er fortsatt tilstede, men blir nedtonet til fordel for et lystig skråblikk på to eksentriske venners forsøk på å nærme seg et liv på egenhånd. Fremstillingen av Elling som karakter er både stilistisk betinget og et kunstnerisk valg – filmen må nødvendigvis realisere fortellingens karakterer visuelt. Her kan det også nevnes at ingen av hovedkarakterene i de tre litterære fortellingene noen gang blir beskrevet gjennom utseende. Filmene har dermed stått nokså fritt i å etablere karakterens utseende. Både Elling og Pelle definerer seg selv i romanfortellingene gjennom rollen som fortellere, og Elling fremstiller i tillegg seg selv på en upålitelig måte. Valgene som er tatt i utformingen av Elling på film bygger opp under det komiske anslaget i filmen, særlig gjennom hans hysteriske og munnrappe fremtoning. Filmkarakteren Elling, så vel som alle andre filmkarakterer, påvirkes naturligvis også av skuespilleren som gestalter rollen. For mange som leser bøkene om Elling i dag vil trolig Per Christian Ellefsens rolletolkning ha en innflytelse på den personlige visualiseringen av den litterære karakteren. Karakteren Pelle blir mindre utforsket i filmen enn han blir i romanen. Endringen fra førstepersonsforteller til ekstern fokalisator gir filmens Pelle mindre dybde, samtidig som filmen i større grad fremstiller hendelsene og den kausale utviklingen. Fraværet av Pelle som forteller utelukker likevel ikke at tilskueren kan følge hans personlige utvikling og utvidede kunnskap om både jenter og belastede miljøer i Oslo. På denne måten opprettholdes også de samme tematiske vinklingene som er tilstede i romanen.

I *Øyestikker* inkluderer noen av de filmatiske valgene at novellens litterære modus og sentralisering av begivenheten som katalysator for handling er blitt erstattet av et mer karakterdrevet filmatisk drama. Fortellerposisjonen er endret fra en semi-allvitende tredjepersonsforteller, til en tredeling av fokaliseringen mellom filmens tre hovedkarakterer.

Dette går som nevnt på bekostning av Branigans nederste nivå i hans narrative hierarki, samtidig som tredelingen av fokaliserings øker kunnskapen tilskueren får tilgang til. Dette stemmer overens med Bordwells teori om kunnskapsfordeling på film (s. 12, Bordwell 1985: 58), og det mer tilbaketrukne, tredjepersonlige uttrykket som preger de fleste filmers narrative utgangspunkt.

Generelt vil jeg si at filmsyuzhetene i utgangspunktet forholder seg nokså likt til sine respektive forelegg. Forskjellen ligger derimot i måten de blir presentert på – filmenes og novellens/romanens style. Særlig er det fortellerposisjoner, karakterfremstilling, fortellingens tone og filmens realisering av handlingen som kjennetegner forskjellene i filmfortellingene. Likevel er det påfallende få endringer i de tre fabulaene filmene legger opp til. Med unntak av *Øyestikker* er progresjonen fra begynnelse til slutt tilnærmet lik i både *Elling* og *Døden på Oslo S*. Av den grunn kan disse to filmene sies å leve opp til visse forventninger tilskuerne vil ha til selve plotet i fortellingene. *Øyestikker*, som må sies å være en mer utradisjonell og filmatisk gjenfortelling av en mindre kjent Ambjørnsen-tekst, har stått friere i å definere egne rammer for fortellingen og for den visuelle fremstillingen. Det kan hevdes at *Øyestikker* i større grad er en film av den typen Aksel Kielland etterlyser, selv om den altså er basert på en litterær tekst. Interessant er det derfor at de to filmene som udiskutabelt har fulgt sine litterære forelegg mest slavisk er de som har oppnådd mest suksess i form av tilskuerantall. Men betyr dette at *Døden på Oslo S* og *Elling* er bedre filmer?

Jeg vil anta at de tre filmene ble laget på ulike grunnlag. Grunnlag som er synlig i det endelige resultatet. Svært lite er blitt lagt til i *Døden på Oslo S* og *Elling*, mens *Øyestikker* har blitt fortolket på en mer filmatisk måte og blitt endret i tråd med dette. Det er en forskjell i det å vise en fortelling på film og det å fortelle en fortelling på film. Som Elling sier det: ”Alt går over. Eller mer presist: Alt går over i noe annet”. Noen ganger er bare ”noe annet” ikke så veldig annerledes. Dette reiser igjen spørsmålet om troskap til teksten. Som nevnt angir Dudley Andrew *fidelity and transformation* som en av tre kategorier av adaptasjonsfilmer. Hovedinnvendingen teoretikere som Leitch og McFarlane synes å ha mot en slik inndeling er nettopp den kategoriske normativiteten Andrew fremmer. For Leitch og McFarlane er ikke troskap til det litterære forelegget et definerende karaktertrekk ved filmen eller et nødvendig mål med enhver adaptasjon. I stedet, hevder Leitch, siden kun et mindretall av adaptasjoner er trofaste, er det mer interessant å spørre ”Hvorfor har denne adaptasjonen forsøkt å være trofast?”. Han hevder også å ha et svar: nemlig økonomisk gevinst (Leitch 2007: 127-128).



*Fidelity*-debatten kan dessuten beskrive to ulike litterære fenomener. På den ene siden har vi kanoniserte litterære verk, det vil si klassikere som regnes som spesielt gode litterære verk. På den andre siden finner vi populærkulturelle, litterære fenomener med fanskarer som lever og ånder for og i den mytologien teksten har skapt. Leitch nevner *Gone with the wind* og *Lord of the rings*-triologien som eksempler på henholdsvis først- og sistnevnte fenomen. Dette gir ulike insentiver til trofasthet, samtidig som resultatet er det samme: filmene sikter mot trofasthet med et mål om å ikke sette originalteksten og/eller det billettbetalende publikummet i forlegenhet. Bokopplaget presentert tidligere slår fast at verken *Brødre i blodet* eller *Døden på Oslo S* hadde blitt lest av mange i forkant av filmene, uten at det dermed er sagt at de bør regnes som litterære klassikere. Trolig har en gode, anerkjente fortellinger, kombinert med et potensial for økonomisk gevinst på allerede kjente ”merkevarer” som Elling, Pelle & Proffen og Ingvar Ambjørnsen vært insentiver nok for produsenter og produksjonsselskap til å gjennomføre prosjektene. Elling-karakteren var eksempelvis såpass godt etablert (gjennom romanene og teaterstykket) at lite kunne endres i en filmatisering. Og som vi har sett – med gode resultater.

*Øyestikker* ble produsert med andre formål enn det som har vært gjeldende for *Døden på Oslo S* og *Elling*. Nikolaj Frobenius beskriver prosessen som dogme-aktig og understreker den kollektive innsatsen. ”Natt til mørk morgen” er ikke en like profilert tekst som det *Brødre i blodet* eller *Døden på Oslo S* må sies å være, noe som i realiteten utelukker begge av de to fenomenene som gir insentiver om å forholde seg trofast til det litterære forelegget. Av den grunn er *Øyestikker* den av de tre filmene som er blitt analysert i denne oppgaven som i størst grad er en *filmatisk* fortelling. I dette legger jeg at *Øyestikker* er filmen som har transformert og endret en litterær fortelling mest til å fungere på film, mens de to andre filmene i større grad har basert seg på fortellinger som allerede i utgangspunktet var egnet for filmmediet. *Øyestikker* er også filmen som i størst grad utnytter filmmediets visuelle stil, blant annet gjennom forankringen av fortellingen i stemningsskapende naturbilder og mer utradisjonell fremstilling av tidsforløp gjennom *time-lapse*. Likevel betyr ikke dette at *Øyestikker* er en bedre eller dårligere film enn det *Elling* eller *Døden på Oslo S* er, det betyr rett og slett at filmen har forholdt seg friere til sitt litterære forelegg. På den måten står *Øyestikker* friere til å etablere en autonom fortelling som ikke må definere seg selv i forhold til, eller i fortsettelsen av, en allerede etablert litterær tekst.

De påfallende store forskjellene mellom billettsalg til kino og VHS/DVD-salg, satt opp mot antall solgte bøker sier også noe om filmens popularitet som medium. Med *Elling* og *Døden på Oslo S* som generaliserende eksempler er det et større antall mennesker som vil se en adaptasjonsfilm enn det vil være mennesker som leser det litterære forelegget. Det vil i tillegg være flere som velger å lese forelegget først etter å ha sett filmen. Mye av dette må tilskrives filmens relativt korte lengde (sammenlignet med tiden det tar å lese en roman) samt filmers tilgjengelighet gjennom kino, DVD-utleie, nettleie og video-on-demand på Internett. At filmformatet i dag er det mest populære mediet for å formidle fortellinger mener jeg det er liten tvil om. Likevel vil litterære tekster fortsatt prege både filmer fra Hollywood og Norge i overskuelig fremtid. Forhåpentligvis vil også en mer omfattende og normativ adaptasjonsteori kunne fastsette rammene og kriteriene for god adaptasjonsfilm.

## 6.0 KILDER

### Filmer og litterære fiksjonstekster

Holst, Marius (2001) *Øyestikker* [DVD] (Norge)

Isaksen, Eva (1990) *Døden på Oslo S* [DVD] (Norge)

Næss, Petter (2001) *Elling* [DVD] (Norge)

Ambjørnsen, Ingvar ([1988] 2005) *Døden på Oslo S*, Oslo: Cappelen

Ambjørnsen, Ingvar (1996) *Brødre i blodet*, i Ambjørnsen, Ingvar (2005) *Elling 1-4*, Oslo: Cappelen, s. 347-540.

Ambjørnsen, Ingvar (1997) ”Natt til mørk morgen”, i Ambjørnsen, Ingvar (2006) *Djevelens fødselsdag – noveller i samling*, Oslo: Cappelen, s. 179-225.

Hellstenius, Axel (2001 (B)) *Elling* [filmmanus]

### Akademiske tekster

Aarseth, Asbjørn (1979 [1976]) *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*, Bergen: Universitetsforlaget

Andrew, Dudley (2004 [1984]) ”Adaptation”, i Braudy, Leo & Cohen, Marshall (red.) *Film theory and criticism*, Oxford: Oxford University Press, s. 461-469

Bal, Mieke (1997 [1985]) *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto: University of Toronto Press Inc.

Bastiansen, Henrik G. og Dahl, Hans Fredrik (2003) *Norsk mediehistorie*, Oslo: Universitetsforlaget

Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*, London: Methuen

Braathen, Lars Thomas og Solum, Ove (1988) ”Noen tendenser i norsk film. Tancréd Ibsen og Hollywoodparadigmet” i, *Z filmtidsskrift* nr. 3, 1988. Oslo: Filmens hus, s. 10-15.

Branigan, Edward (1992) *Narrative comprehension and film*, London: Routledge

Carroll, Noël (1996) ”Prospects for film theory: a personal assessment”, i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.) (1996) *Post-theory. Reconstructing film studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, s. 37-68

Chatman, Seymour (1978) *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca N.Y.: Cornell University Press

- Chatman, Seymour (1990) *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*, New York: Cornell University Press
- Dokka, Ingrid K. (1990) "Døden på Oslo S – samtidsfilm som gir "Skouenske" assosiasjoner", i *Z filmtidsskrift* nr. 4, 1990. Oslo: Filmens hus, s. 8-9
- Genette, Gérard (1980 [1972]) *Narrative discourse. An essay in method*, New York: Cornell University Press
- Hellstenius, Axel (2002) "Om å skrive morsomt for film", i *Z filmtidsskrift* nr. 1, 2002. Oslo: Filmens hus, s. 20-23
- Holst, Jan Erik (2002) "Ellings vei til nominasjon", i *Z filmtidsskrift* nr. 1, 2002. Oslo: Filmens hus, s. 28-29
- Hutcheon, Linda (2006) *A theory of adaptation*, New York: Routledge
- Iversen, Gunnar og Solum, Ove (2010) *Den norske filmbølgen. Fra Orions belte til Max Manus*, Oslo: Universitetsforlaget
- Kamsvåg, Geir (red.) (2009) *Film & Kino – Årboknummer 2008*, Oslo: Film & Kino
- Kielland, Aksel (2009) "Å investere i samtiden. Om 2000-tallets norske filmproduksjon", i *Vagant* nr. 2, 2009. Oslo: Cappelen Damm, s. 31-51
- Leitch, Thomas (2007) *Film adaptations & its discontents. From Gone with the wind to The passion of the Christ*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Leitch, Thomas (2008) "Adaption studies at a crossroads", i *Adaptation* nr. 1, 2008. Oxford: Oxford University Press, s. 63-77
- Lothe, Jakob (2000) *Narrative in fiction and film*, Oxford: Oxford University Press
- Løchen, Kalle (red.) (2002) *Film & Kino – Årboknummer 2001*, Oslo: Film & Kino
- Maltby, Richard (1996) "'A brief romantic interlude': Dick and Jane go to 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> seconds of the classical Hollywood cinema", i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.) (1996) *Post-theory. Reconstructing film studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, s. 434-459
- May, Charles E. (1995) *The short story. The reality of artifice*, New York: Twayne Publishers
- McFarlane, Brian. (1996) *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*, Oxford: Clarendon
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert og Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*, London: Routledge
- Stam, Robert (2005) "Introduction: The theory and practice of adaptation", i Stam, Robert og Raengo, Alessandra (2005) *Literature and film. A guide to the theory and practice of film adaptation*, Malden: Blackwell Publishing Ltd.

Truffaut, Francois (1954) "A certain tendency in French cinema" i, Nichols, Bill (red.) (1976) *Movies and methods. An anthology*, Berkley/Los Angeles: University of California Press, s. 224-237

Vogler, Christopher (2007) *The writer's journey. Mythic structure for writers*, Studio City: Michael Wiese Productions

### **Internett**

Cappelen-Damm (Udatert) "Brødre i blodet, om utgivelsen" [Online]  
<http://www.cappelendamm.no/main/katalog.aspx?f=1101&isbn=9788202167264>

Filmfront (15. april, 2009) "Tidenes mest sette filmer" [Online]  
<http://www.filmfront.no/news/523>

Internet Movie Database, The (Udatert) *Knut Hamsun* [Online]  
<http://www.imdb.com/name/nm0359105/>

Medienorge (Udatert) "Filmtoppen 2008" [Online]  
<http://www.medienorge.uib.no/?cat=statistikk&medium=kino&aspekt=&queryID=162>

Regjeringen – Arbeidsdepartementet, NOU 2001 (29. juni, 2001) "HVPU-reformen" [Online]  
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/ad/dok/nouer/2001/nou-2001-22/20/10.html?id=365158>

### **Intervjuer og personlige tekster**

Hellstenius, Axel (2001 (A)) "Om dramatiseringer".

Hellstenius, Axel (Udatert) "Om Pelle & Proffen"

Intervju med Pip Hallén, tidligere rettighetsansvarlig i Cappelen, Oslo, 03.03.2010

Intervju med Eva Grøner, redaktør for Ingvar Ambjørnsen, Oslo, 04.03.2010

Intervju med Nikolaj Frobenius, manusforfatter *Øyestikker*, Oslo, 04.03.2010